

من أجل مجتمع عصري واع

حمد عبد المحسن الحمد

الشعر والحضارة

عبدالله خلف

ورش الكتابة

أنموذج السرد

د. أحمد فرشوخ

عبد العزيز المقالح والبنية

"التراجي كوميديا"

د. وجدان الصائغ

التناص في لغة أميل حبيبي

د. يوسف شحادة

النقد الدلالي: المنهج والمصطلحات

د. فايز الداية

المسرح: تلقي النوع الدرامي

بين التواصلية والجمالية

د. حسن اليوسفي



الشعر: شبائك

أ.د. سالم عباس خدادة

جزيرة فلكا

فاضل خلف

# مجلس إدارة جديد في رابطة الأدباء



ليلى محمد صالح

وليد خالد المسلم

خالد سالم محمد



هديل الحساوي

استبرق أحمد

جرت انتخابات في رابطة الأدباء في الكويت لانتخاب أعضاء مجلس إدارة جديد ، وقد فاز بالانتخابات أعضاء القائمة التي ضمت الكاتب والروائي حمد عبد المحسن الحمد الذي شغل منصب الأمين العام للرابطة ورئيس تحرير البيان. كما فاز الباحث والمؤرخ خالد سالم محمد، والناقص والكاتب وليد خالد المسلم والذي شغل منصب أمين السر، والكاتبة والباحثة ليلى محمد صالح، التي تسلمت رئاسة اللجنة الثقافية والكاتب والباحث فهد توفيق حامد والذي شغل منصب أمين الصندوق، ورئيس لجنة العلاقات العامة والإعلام، والناقصة إستبرق أحمد والناقصة هديل الحساوي كما ضمت اللجنة الثقافية كلاً من الدكتورة ليلى خلف السبعان وفهد توفيق حامد وإستبرق أحمد وهديل الحساوي والكاتب ماجد القطامي والشاعر محمد هشام المغربي والكاتبة ميس العثمان.

وقد ضم المجلس الجديد كوكبة من المتميزين من أجيال مختلفة ، حيث وضعت القائمة برنامجاً انتخابياً مهماً لاقى قبولاً لدى أعضاء الرابطة .وقد بدأ المجلس منذ اليوم الأول لانتخابه بممارسة مهامه وتطبيق برنامجه وفق آلية عمل مثمرة وبناءة.

# من أجل مجتمع عصريّ واعٍ

بقلم: حمد عبد المحسن الحمد

الأمين العام لرابطة الأدباء

## ● تسليط الأضواء على الأدب في الكويت وأعطاء جيل الشباب حقه في الحياة الثقافية

إن من ضمن برنامج عمل مجلس إدارة رابطة الأدباء الجديد هو التوجّه نحو تحديث وتطوير مجلة البيان، التطوير حتماً سيصب في الشكل والمضمون.

هذه المجلة التي مضى على ظهورها أكثر من أربعة عقود أصبحت بحاجة إلى حلة جديدة لتأخذ شكلاً يواكب التطور الذي يجعل من المجالات أكثر قرباً من واقع حال الثقافة في عالمنا العربي عامة، وفي الكويت خاصة. علينا في هذه المرحلة تسليط الأضواء على الأدب في الكويت وفي دول مجلس التعاون، إذ أنه خلال السنوات الأخيرة برزت للنور الكثير من الإصدارات، وظهرت أسماء تستحق أن تكون مادة للبحث، والدراسة من كافة الجوانب النقدية، وهناك أدباء من جيل الشباب بعيدون عن الأضواء، ومهمتنا في هذه المرحلة تسليط الأضواء عليهم ليصبحوا جزءاً من حياتنا الثقافية في المجتمع.

إن تطوير وتحديث مجلة البيان هو جزء من برنامج مجلس إدارة رابطة الأدباء الجديد، وهذه الخطوة هي استكمال لما بدأه مجلس الإدارة السابق مع تشمين جهودهم التي بذلوها في هذا المجال.

وختاماً فإن أعضاء مجلس رابطة الأدباء الجدد يتقدمون بالشكر والتقدير لجميع أعضاء الجمعية العمومية لدعمهم المتواصل وثقتهم العالية، وحتماً سيكون الجميع يداً واحدة من أجل استمرار مسيرة تقدم رابطة الأدباء التي ما زالت تعمل جاهدة على ترسيخ مفهوم الثقافة من أجل مجتمع عصريّ واعٍ.



# البيان

العدد 441 إبريل 2007

## مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر من رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في إبريل 1966)

### لحن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،  
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:  
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،  
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهاً، المغرب: 10 دراهم.

### الاشتراك السنوي

لأفراد في الكويت 10 دنائير.  
لأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.  
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.  
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً  
أو ما يعادلها.

### المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -  
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -  
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

### قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعتني بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية.
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسله إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسله تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلاوبي أو CD.
- 4- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للمكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

رئيس التحرير:

حمد عبد الحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فخرات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwfwriters@hotmail.com

**LITERARY JOURNAL ISSUED  
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION  
(441) April - 2007**



**Al Bayan**

**Editor-in-chief  
Hamad Abdulmohsen Al Hamad**

**Correspondence  
Should Be Addressed To:  
The Editor:  
Al Bayan Journal  
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait  
Code: 73251 - Fax: 2510603  
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

## ■ استهلال:

- ١ من أجل مجتمع عصري واع..... حمد عبد المحسن الحمد

## ■ كلمة البيان:

- ٧ الشعر والحضارة..... عبدالله خلف

## ■ الدراسات:

- ١١ ورش الكتابة: أنموذج السرد..... د. أحمد قرشوخ

## ■ القراءات:

- ٢٩ عبدالعزيز المقالح والبنية التراجيكيةوميديية..... د. وجدان الصائغ

- ٣٩ التناص في لغة أميل حبيبي..... د. يوسف شحادة

## ■ مصطلحات نقدية:

- ٥١ النقد الدلالي: المنهج والمصطلحات..... أ.د. فايز الداية

## ■ المسرح:

- ٦٧ تلقي النوع الدرامي بين التواصلية والجمالية..... د. حسن يوسف

- ٧٢ الأبله يوبخ خزعلانة: قراءة في نصوص ناصر الملا ..... آداب عبد الهادي

## ■ المقالات:

- ٧٩ أزمة الكتابة لأدب الطفل..... عقيل يوسف عيدان

## ■ الشعر:

- ٨٧ شبالك..... أ.د. سالم عباس خدادة

- ٨٩ جزيرة فيلكا..... فاضل خلف

- ٩١ الجذوة والرماد..... د. حسن فتح الباب

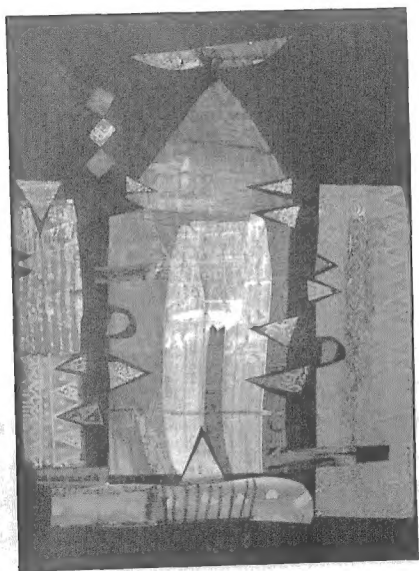
- ٩٧ لعبة في الريح..... محمود سليمان

## ■ القصة:

- ١٠١ ضجر..... محمد مكين صافي

- ١٠٥ الرأس..... ياسر عبد الباقي عبده أحمد

- ١٠٩ ..... معطيات ثقافية:





## الشعر والحضارة

بقلم : عبد الله خلف

قال أبو عثمان الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" من قدر الشعر وموقعه في النفع والضّر، أن ليلى بنت النضر بن الحارث بن كلدة، لما عُرِضَت للنبي عليه السلام، وهو يطوف بالبيت الحرام، استوقفته فأنشدته من شعرها بعد مقتل أبيها ولما فرغت قال عليه السلام، لو كنت سمعت شعرها ما قتلته. (١)

وذكر صاحب العقد الفريد أن الرسول صلى الله عليه وسلم، سمع أبياتاً لسويد بن عامر يقول:

لا تأمنن وإن أمسيت في حرم

إن المنايا بجنبي كل إنسان

والخير والشر مقرونان في قرن

بكل ذلك يأتيك الجديدان

فقال النبي عليه السلام:

لو أدركت سويد الإسلام لأسلم.. ولو شئت أن نمضي مع الأثر الشريف لرأينا الكثير من الشعر الذي سما بقائله.. وفي بيان فضله من ذلك قوله عليه السلام: "إن من الشعر لحكمة" (٢).

وقال عبد الله بن عمر بن الخطاب رضي الله عنهما: قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب الناس لبيانهما فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم "إن من البيان لسحرا".

وكان لحسان بن ثابت شأن كبير عند رسول الله وهو يستمع إلى شعره. حيث قال له عليه السلام: جزاؤك الجنة يا حسان... (٣)

وكذلك ما كان من شأن كعب بن زهير، حين أنشد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قصيدته (بانت سعاد) فلم ينكر النبي قوله فأقر ما سمعه منه ووهب له برده تقديرًا لشعره.. وقوله (صلى الله عليه وسلم) عن الشعر:

(١) البيان والتبيين: ٤/٤٣ العقد الفريد: لابن عبد ربه ٢/٢٧٦،

(٢) رواية ابن ماجه ٢/١٢٣٥ وكذلك الترمذي وأحمد والدرامي.

(٣) زهرة الأدب: ٤/١١١٧،

"إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب" (٤).  
وقال عليه السلام: لا بأس من الشعر لمن أراد انتصافاً من ظلم واستغناء  
من فقر.

ولم يكن الشعر عند صحابة الرسول أقل شأنًا ولا أدنى رتبة فقد قال ابن  
عباس: "إذا سألتكم عن شيء من غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن  
الشعر ديوان العرب .. كما قال: رضي الله عنه:

"محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنتهي عن مساوئها"  
والشعر عالم رحب تصعب إحاطته في إطار ضيق، والشعر العربي  
موسوعة سماعية بدأت بالرواية الشفوية حتى دُونت في عصر التدوين في  
القرن الثاني للهجرة وما بعده. وقاعدة الأدب الأولى، هو الشعر الجاهلي.  
لقد تصاعدت فيه قيمة الشعر الجاهلي حتى أصبحت تعادل قيمة الأصل  
الروحي والقومي للأمة العربية. والشعر العربي عامة والجاهلي خاصة هما  
مصدر علوم اللغة والتاريخ والأثار أحياناً وعلوم البلاغة والبدیع (٥) وبقي  
الشعر مرجعاً لمعرفة البلاغة القرآنية، ومفرداته وغريب القرآن وما جاء في  
الأحاديث الشريفة وأقوال العرب.

والمتطلع إلى الشعر العربي القديم يرى أصول بنية اللغة وقيمها الذوقية  
والجمالية ولا زال الشعر العربي هو المرجع التالي لكتاب الله عز وجل  
وحديث رسوله الكريم" والشعر الجاهلي هو كالشعر في العهود التي تلت  
حتى اليوم، منه ما أفاد اللغة والفكر العربي فحافظ عليه الدهر ووثقه حتى  
سلمه للأجيال التي تواترت حتى وصل إلينا كمدرسة فكرية علمية واسعة"  
(٦).

وهكذا يظهر في كل عصر مئات من الشعراء، فيسقط معظمه أمام  
النقد والذوق والفكر فلا يبقى منه إلا الشيء اليسير. هكذا كان في العصر  
الأموي والعباسي ثم المماليكي التي توقف فيها الشعر الجيد في العهد  
العثماني.

وفي عصر النهضة الفكرية منذ أوائل القرن العشرين أخذ بعض الشعراء  
يحاكون الموروث الشعري القديم وبرز بعد ذلك قلة من المبدعين فيه أمثال  
حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وفي العراق معروف الرصافي والجواهري،  
وظهرت مدارس ومذاهب للشعر وسوف يحكم عليها الدهر فيمكث الجيد  
ويذهب ما دون ذلك..

(٤) العمدة أ.ج ٩٠/١ محاضرات الأصفهاني ٣٦،/١

(٥) موسوعة الشعر العربي/ مطاع صفدي وإيليا صاوي ج/١ المقدمة..

(٦) الشعر ديوان العرب : شعراء المملكات الباب الأول: عبد الله خلف- المكتب  
العربي- الاسكندرية ١٩٨٨م.

توهم العرب القدماء من قبل باعتقادهم أن الشعر توقف إبداعه على العرب دون غيرهم كما اعتقد الجاحظ، فإن ذلك سببه عدم الإطلاع على الفكر العالمي وما تركت حضاراتهم من أسفار فيها ذخائر الشعر. من ذلك:

أولاً: (الإلياذة) التي نظمها هوميروس هي الأدب اليوناني فقسم الشعر إلى أنواع ثلاثة الملاحم، المسرحيات والأغاني.

ثانياً: "الشاهنامة" هي الأدب الفارسي القديم للفردوسي وهي ملحمة في أخبار ملوك فارس، وقادتها وجيوشها وأساطيرها، وتتافسهم على احتواء العالم القديم مع اليونان.

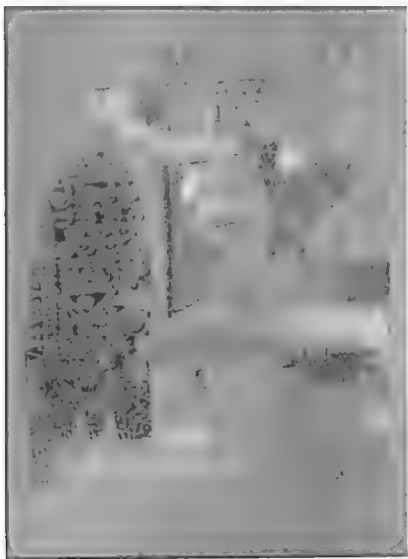
ثالثاً: ملحمة الهند الكبرى (فالها بهارتا) التي تأخذ بالإنسان نحو السمو تدريجياً إلى مصاف الآلهة للوصول إلى (النرفانا) أي الفناء في الوجود الأكبر..

واحتفظ الشعر بأنماط من الفكر والفلسفة والعقائد الروحية .. والحكمة وعلم الأخلاق. قال الأديب الشاعر البحريني إبراهيم العريض في كتابه (نظرات جديدة في الفن الشعري) حول الملاحم العالمية:

لم تكن نزعة الهند الصوفية لتترك أبناءها يهفون في التخلي بجلال الطبيعة - دون جمالها- التي تحيط بها آفاقهم إلى غير التجرد الخالص والمثالية، بخلاف ما كان عليه الحال عند اليونان في نزعتهم الواقعية التي تدين بفقر الجمال، وليس عهدنا ببعيد عن طلائعور الذي يحضرنني في بعض أغانيه قوله: قالت الزهرة للشمس: كيف أستطيع أن أعبدك؟ فقالت بسكوتك ونقاوتك، أو قوله تتحدث إليَّ الطبيعة بالصور فتجيبها روعي بالأغاني، (٧)

---

(٧) إبراهيم العريض نظرات جديدة في الفن الشعري الفصل الأول حقيقة الشعر عند الأمم.



# ورشة الكتابة : أنموذج السرد

بقلم: د. أحمد فرشوخ  
(المغرب)

الكتاب

## ورش الكتابة: أنموذج السرد

بقلم: د. أحمد فرشوخ

(المغرب)

### ١ - سيرة النص

رغم كون النص إنتاجاً إنسانياً فإنه لا يُعطى دفعة واحدة، إذ أنه حياته المعقدة هي التكون (genèse)، والتي تتشكل عموماً من مراحل أربع: تبدأ المرحلة الأولى باتخاذ قرار الكتابة، واختيار البرنامج، وولوج العالم التخيلي انطلاقاً من مُستهلّ الكتاب، حيث العبارات الأولى، والصفحات الأولى تلعب دوراً حاسماً في ولادة النص الحافلة، ككل ولادة، بمخاض عسير. وهذه المرحلة البدئية تتضمن نماذج المخطوطات المشتعلة على قوائم الكلمات، والتوجيهات، والعناوين، والتصاميم المطوّرة بصورة سيناريو، والوثائق الاستكشافية المأمول استثمارها لاحقاً.

هكذا عاد "فلوبير" عام ١٨٧٥، إلى ما سبق أن سوّده من ملاحظات وإلى تصميمه القديم، ذي الأقسام الخمسة، وترجع جميعها إلى عام ١٨٦٥، فلم يَر فيها ما يفيد في منظوره الجديد لروايته "مدام بوهاري". وبذلك يتبين لنا التحول الجذري للمشروع خلال عشرين سنة، والذي ألزم المؤلف بالبداية من "الصفر".

وهذه البداية الجديدة، رغم ابتكاريّتها، تحمل بذور البداية الأولى، ولو من خلال المحو والتناسخ والمنقضة. وهكذا، أمضى "فلوبير" خمسة عشر يوماً وهو يفكر ويحلم بروايته دون أن يخط حرفاً واحداً، وحين اكتمل كل شيء في مُخيلته واستشعر القدرة على تمثيل العالم التخيلي لنصه بشخصه وفضاءاته وقيمه وأساليبه، بدأ بتأليف مخطوط - سيناريو من ثلاث صفحات، رهيقة الدقة، بالغة التكثيف، تتطابق مع الأقسام الثلاثة لعمله الأدبي الذي فطره فيما بعد (١).

وتبدأ المرحلة الثانية، مرحلة الكتابة، بالتنفيذ العملي للمشروع، وفيها يكمن قوام تكوين العمل الأدبي: أي ما يُسمّى، بنوع من التعميم، مُسودّات العمل التي تستوعب مختلف صنوف المخطوطات، المقرونة بملف وثائقي مُنفتح يتميز عن الملف الاستكشافي للطور البدئي.

وإذا كان الملف الوثائقي المُطوّر يتضمن "الجو العام" للرواية من جهة الصّوغ الضبابي للزمان، والأمكنة، ونماذج الشخصيات، ورموز المجتمع، وتقنيات السرد. فإن ملف الكتابة يحتضن مصير التحقق النصي؛

■ أمضى "فلوبيير" خمسة عشر يوماً وهو يفكر ويحلم بروايته دون أن يخطَ حرفاً واحداً، وحيث اكتمل كل شيء في مخطوطة واستشعر القدرة على تمثيل العالم التخيلي لنصه بشخصية وفنائه وقيمته وأصالته، بدأ بتأليف مخطوط - سيناريو من ثلاث صفحات، رهيبة الدقة، بالغة التكليف.

وقبل بلوغ المخطوط النهائي، ثمة نقلات متعددة وعشرات وتردّدات، فالصفحة الواحدة، عند روائي مثل "فلوبيير أو بلزاك" قد تمارد كتابتها بين خمس وعشر مرات، قبل أن تبلغ الصيغة الأخيرة.

وقد نلّفي في بعض حالات الكتابة المعقدة والمستعيلة، كما في التفصيلات والحكايات الدقيقة والقوية، اثنا عشرة أو خمس عشرة وحتى عشرين نسخة متوالية للمقطع الحكائي ذاته. ويمكننا على العموم، تمييز ثلاثة أطوار يعبرها الإعداد المتمهّل للمخطوط النهائي: طور السيناريوهات المحرّرة، المتضمنة لعمار الرواية بأعمدتها وبنياتها التحتية، وآثار صُنعها البارزة. وطور الكتابة الأولية، المشتملة على تحرير مُسهّب قد ينقلب إلى إيجاز، كما في حالة "فلوبيير"، أو على تحرير خطاطي يتسع ويمتدّ ويفيض، كما في النموذج البلزاكي. وأخيراً، طور التحرير الملموس، أو "التبييض"،

حيث يزوغ ظاهر النص، وانتظام علامته انطلاقاً من فوضى المسودّات وجيوبها المتشابكة. وحينئذ، يقلب الشطب على الإضافة، أو العكس.

#### المسودّات تكشف المعاناة

وتكتسي المخطوطات والمسودّات قيمة نفيسة في مُضاربة العمل الروائي، والأدبي عامة: إذ فضلاً عن هدمها للشرعية الفلسفية لمفهوم "الإبداع" الأنطولوجي، ونقضها لفكرة العبقرية والأصول، فإنها تقيّدنا في استكناه التاريخ المدقّق للنص وظروفه الحوارية، وكذا في التعرف على أحواله والإمكانات الضامرة فيه، والتعدّد العميق لشكله ورؤيته.

فهما سعى النص لمحو آثار التحقّقات الأولى بتأقضاها ونقائصها، ومهما اجتهد في إزهاف الحذوف ومواراتها، فإنّ ما حُذف وألغي أو حُوّل قد ينتقم لنفسه، لأنه يتسرّب إلى جهة ما خلسة وبدون وعي الكتابة، فينتكر وراء قناع، أو يشع عبر علامة، أو يصرخ في صمت، أو يتحوّل إلى لعب يلغح، وطاقة كامنة تولّد المعنى الدفين أو الغيّب (٢).

إنّ مسودّات الكتابة دليلٌ على معاناة المبدع، وأرقه المتواصل، وقلقه المضني، إذ للقلم لحظات يتأبّى فيها فيتمرّد على تحقيق المشتهى. وإذا نظرنا سيرة أخرى، إلى المثال الفلوبييري، وجدنا مراسلاته حافلة بالملاحظات واللمحات حول مُعاناته وعذابه أمام الصّفحة البيضاء، إذ

■ مهما سعى النص لمحو آثار

التحقيقات الأولى بتناقضاتها  
وتناقضها، ومهما اجتمعت في إرهاب  
المحذوف ومواراتها، فإن ما خُذف  
والذي أوْخُوْه قد ينتقم انفسه  
لأنه يتسرب إلى جهة ما خلسة  
ويدون وعي الكتابة، فيتذكر وراء  
قناع، أو يشع عبر علامة، أو  
يصرخ في صمت، أو يتحول إلى  
لعب يلعب، وطائفة كاهنة تولد  
المعنى الدفني أو المُقْبِ

والنقلات. وبالتالي مشروعاً قيد  
التحقق وإن اكتملت مادية النص،  
وكذا عملاً يهجره الكاتب دون أن  
يُنْهيه: أي عملاً مُدْبِراً ولساً في  
آن، يُراوح بين الوعي واللاوعي، بين  
النضج والفجاجة، بين الإقدام  
والتردد، بين البنية والتبين، الخ.  
هذا ما سعت لتوضيحه، من  
الزاوية اللسانية، دراسات مجموعة  
في كتاب: "تكوّن النص: النماذج  
اللسانية" (٧)، إذ عالجت مسودات  
أديبة عديدة الكتابة الفرنسية  
والألمانية، من "مارسيل بروست" إلى  
"لوتريامون"، وتوقفت فيها أمام  
مظاهر متباينة من التحقيقات  
اللسانية. وما يعني من هذا الفهم  
النقدي الجديد، هو التفتن إلى  
حقيقة النقلة التي تتجزأ الدراسة  
اللسانية، إذ تنتقل من معالجة اللغة  
كأفعال منتهية وملموسة" إلى  
دراساتها "كإنجازات متحركة": أي  
كإنجازات ذات أحوال جارية  
مُختلفة. ومن ثم، تضحى النصوص

يذكر عن نفسه أنه كان يقضي  
أسبوعاً كاملاً لكتابة أربع صفحات  
عندما كان يصعد إبداع رائحته "مدام  
بوفاري". وهي الرواية التي  
استغرقت من جهده خمس سنوات  
صعبة من العمل المتواصل.

ومما يثبت هذه المعاناة،  
المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة  
مدينة "روان Rouen"، مسقط رأس  
"فلوير"، والتي يفوق عددها ١٨٠٠  
مخطوطة (٣)، كلها خطها عميد  
تحديث الرواية في القرن التاسع  
عشر، وهو يصعد تشييد روايته  
الإشكالية. وقد يكون في كل هذا ما  
يفسر قوله: "إنني أخاف دوماً من  
الكتابة" (٤). وهو ما يعني أن  
"فلوير" قد عاش الأدب باعتباره  
نوعاً من الصعوبة الدائمة والمبدئية،  
ويتعبد أدق، باعتباره استمجالاً  
واستحالة في آن واحد (٥).

هذه العلاقة المزدوجة والمعقدة  
هي التي يُعبر عنها "كافكا Kafka"  
فيما بعد قائلًا: "لا يريد القدر لي  
أن أكتب، لكنني أعلم أنني يجب أن  
أكتب" (٦). موقف المفارقة هذا،  
الذي يجعل من الكتابة "سلباً"،  
ينطلق من القصور المبدئي للغة  
ونقصاتها التكويني وتزييفها لفرادة  
الذات والأشياء وتواطئها مع الوعي  
المشترك. وهذا ما يُحوّل الكتابة إلى  
عنصر كشف للتمزق والارتباب  
وخواء المعنى. ومن هنا، تغدو  
الاستعانة بالمسودات عنصراً مُنبِهاً  
لورشة الكتابة، بل وأداة مُفيدة  
لتغيير وجهة مقاربة النص، وذلك من  
جهة اعتبار الكتابة سيروية مفتوحة  
على شتى الاحتمالات والحدوس



والتبديل والتقيق والشطب والزيادة. وكل هذه العمليات تنزّو إلى "النص المعتمد"، المقترح للطبع: أي للنص الأمثل غير القابل للتغيير مبدئياً، وهو ما توحى به العبارة اللاتينية "nevariatur" الدالة على الاستواء "النهائي" للمخطوط المحرّر (٩). ونخلص من هذه المعالجة إلى تمييز حدين يحتويان الصنيع الأدبي: حدّ يُعيّن النص في إمكان القبول الأدبي، أي في كلّ جملة "مقبولة" لسانياً، وهو ما توفره المسودات الزاخرة بجمل عديدة مُتداخلة غير مُنسقة ولا مُشذبة، لكنها غير لاحنة. وحدّ يُعيّن النص في تحقيقه "الأمثل" والمنشود، والذي قد يُحقق قسطاً من النص الذي تخيّل المبدع قبل إنجازهِ. وبين الحدين عمليات تنصيصية عديدة، هي مجال اشتغال الباحث في المسودّات الأدبية.

#### إقضاء أسرار الكتابة

ومن اللافت، أن تكون مسودّات النصوص المربّبة شبه معدومة في هذا المجال. وهذا ما قد يُفضي إلى طرح تساؤلات عدّة تروم تفسير هذا الغياب. فهل يعود ذلك إلى استمرار الاعتقاد بقوة "الإلهام" المنافحة عن ميثولوجيا الكتابة وتعاليمها، كما لو أنها نور يُصَدف في القلب والمخيلة؟ وهل يعني ذلك "تقديس" النص بما لا يجوز الكشف عن نقائص تخلقه؟ تقديس ما زال في حاجة إلى مزيد التفكيك للنظر في آثاره الخفية على المقاربات النقدية التي، رغم تناولها لنصوص دنيوية، نلّفي بعضها مسكوناً بلا وعي موروث عن التّأثر

■ النّص الأدبي ممارسة إشكالية، أي حدث يُعارض الخلق الفوري، وسلسلة تعارض الوحدة المغلفة، واختلاط يُعارض الأصالة الخالصة، وشرط إمكان وجود يُعارض الضرورة المتعالية، واختلاف يُعارض الهوية الجامدة. ومن ثمّ، فإن كل ولادة للنص تشترط اختراق الانتشار الخطابي السّابق لها، وإغلاق الدائرة على الانبثاقات العشوائية، ونسف النّسخ المُزيّفة للمصلاّات، وتطهير ردود الفعل الكاذبة، ومواجهة "خدع المقاطع الأرجوانية".

خاضعة لتحولات وتحققات مختلفة واقعة بين مقاصد وثغرات، وبين مراجعات وتبديلات ونويات وأنساق تنحو صوب الاستقرار.

وفي دراسة موسومة: "من أجل قراءة للشطب" (٨)، تتناول الباحثة جوزيت راي - دوبوف (Josette Rey - Debove) بالتحليل والكشف عمليات الحذف والشطب والتقيق التي تطاول عدداً من مسودّات "مارسيل بروس"، وذلك في أفق الظفر "بالنص الأمثل : texte optimal أي ذلك النص الذي تغفله الدراسات المقتصرة على تشخيص شعرية النصوص المكتملة والظاهرة. وبالتالي، ذلك النص الذي يعلم به المبدعون، والذي يتطلب بحثاً وصوغاً ترميزياً شاقاً قد يتعدّى الأسابيع والشهور والأعوام، ويستدعي المحو وإعادة

الدراسات التحقيقية والتكوينية  
للأسلوب في بحثها عن الصيغ  
المختلفة للنص. ولقد دأب الكتاب،  
منذ الثلث الأول من القرن التاسع  
عشر، على الاحتفاظ بهذه الوثيقة  
والعمل على نسخها من قبل ناسخ  
محترف، قصد تسليمها للقيم على  
المطبعة بدلاً من الوثيقة الأصل.

وهذه النسخة توازيها في القرن  
العشرين النسخة المطبوعة على الآلة  
الكاتبة أو تلك التي يرسمها  
الحاسوب في راهننا الحاضر.

هذا، وتشهد النسخة المذكورة  
حدثين تكوينيين هما: إغفال  
الكاتب لتصحيح بعض الأخطاء  
التي تركها الناسخ، والتي قد تكون  
جسيمة أو طفيفة يُصَوِّبها القارئ،  
ولربما أولها بحيث تغدو "زلات  
سعيدة" تفتح نوافذ صغيرة تسهم  
في التصوير الجزئي لبعض المعاني  
والصور والتفاصيل والدلالات  
والترسيمات الرقيقة. والحدث الآخر،  
هو التدخل الرفيق في "نسخة  
التجربة المطبعية" كما هو حال  
"فلوبيير"، أو توسيع النص من جديد  
عبر إضافات جانبية وهوامش  
تكميلية تكشف الوسواس الملحاح  
الذي يُصيب الكاتب ولو في آخر  
اللمحات، وذلك على نحو ما كان  
يفعل "بلزاك".

وأخيراً، نصل إلى مرحلة  
الطباعة، حيث إنتاج "الطبعة الأولى"  
للنص، على مقياس التصحيح النهائي  
الذي أجراه الكاتب.

غير أن إعادة طبع النص مرّات  
عديدة في حياة الكاتب، قد يفتح  
المجال من جديد أمام التعديلات

■ **الفن تجربة مرئية** : هذا ،  
أيضاً ، عالم يُبْثَى كَلِمَةً مِنْ خِلَالِ  
الْمَسْجِدِ الْفَنطُورِيِّ . وبذلك ،  
تكون المناقشة المفتوحة دالة على  
الامتداد والتخيل اللاحق للعوامل  
المخلوقة . كما تكون تشخيصاً  
رهيفاً لمشكلة الخفاء والتجلي .

الضمني بتفسيرات النصوص  
المقدّسة وتمثالاتها للكتابة والحرف،  
أ يعود ذلك إلى تقاليد "الصناعة"  
العربية التي تحظر إفشاء أسرار  
المهنة؟ وهل يكون الكاتب العربي  
مازال مسكوناً بصُور "النبي و  
"الحكيم" و "المشرّع" و "الطبيب"؟  
وهل تكون القوة السحرية المزعومة،  
ما زالت مُلَازمة لصورة الإبداع،  
بحيث يتوهم المبدع العربي بأنه يقول  
للنص "كُنْ فيكون؟"

هذه بعض من الأسئلة التي، قد  
تنبثق عن غياب النقد التكويني المهمّ  
بالمسودّات في أدبنا العربي. وإذا نكتفي  
بإثارتها والتأمل في إحياءاتها، ننتقل  
إلى المرحلة الثالثة المرافقة للتخلق  
النصي، حيث نقف عند "لحظة ما قبل  
الطباعة"، والتي تميز الحالة الأخيرة  
للنص المكتوب؛ حالة قد تكون شبه  
نهائية، لأنها لا تخضع سوى  
لإستدراكات طفيفة. ولأجل ذلك فهي  
تعد بصورة النموذج الذي سيتحقق في  
النسخة المطبوعة.

وعلى هذه الوثيقة المقرّوة بنوع  
من اليسر، كانت تعتمد في السابق

والتفجعات والزيادات. وقد تكون هذه التغييرات مهمة كما في رواية "الجلد المحبب La peau chagrin" لـ"بلزاك"، أو طفيفة تهمس الموازيات النصية وبعض المقاطع المتردية المحدودة كما في روايات عديدة، من قبيل "الغربة" لعبد الله العروي (١٠).

## ٢ - آلام الولادة

تأسياً على ما سبق، يتّضح أن النص الأدبي ممارسة إشكالية: أي حدث يُعارض الخلق الفوري، وسلسلة تعارض الوحدة المغلقة، وانتظام يُعارض الأصالة الخالصة، وشرط إمكان وجود يُعارض الضرورة المتعالية، واختلاف يُعارض الهوية الجامدة. ومن ثم، فإن كل ولادة للنص تشترط اختراق الانتشار الخطابي السابق لها، وإغلاق الدائرة على الانبثاقات المشاؤمية، ونسف النسخ المزيّفة للعلامات، وتطفيف ردود الفعل الكاذبة، ومواجهة "خُدع المقاطع الأرجوانية" (١١) التي لا حياة فيها، ومُعارية تسلسل الأوهام الإبداعية التي قد تُضني لبرهة لتطفئ بعد حين. إذ لا ولادة بدون حصر، وإبعاد وانتقاء، وإكراه، وتصنيف، وتقويم، وتوظيف: الشيء الذي يُفسّر لنا تكثيف النص للغمف والسلطة، بل وكتابته للجسد كاستمارة وكنص آخر. ألم يقل "نيتشه": "إنني أستمعرض جميع ما كتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه. اكتب، بدمك فتعلم حينئذ أن الدم روح، وليس بالسهل أن يفهم الإنسان دماً غريباً؟"

(١٢) ألم يكتب في سياق آخر: "يجب علينا دائماً أن نولد أفكارنا من أعماق آلامنا، نغذيها بكل أمومة بكل ما لدينا من دم وقلب ورغبة وعشق وعذاب ووعي وقضاء وقدر؟" (١٣) وإذن، فصعوبات التكوّن النصي، منظوراً إليها من هذه الزاوية، يُمكن إضاءتها انطلاقاً من ثنائية الجسد والنص ولاشك أن استعارتي "الدم" و"الأمومة" تفتحان أكثر من أفق أمام من يُريد استخلاص النظرية النصية النيتشوية.

ذلك أن الكتابة بالدم تؤثر إلى النص الحي الذي لا يتشبع ولا يتخشب، لا يصير من سقط الفن، ولا يصاب بالسكون وسط الصيرورة. إنه النص المتصدّق تدفق الدم في الجسد النابض الحرّ والمعتق. ومن ثم، فإن النص والجسد قبايلان للاستبدال ليس بالمعنى الاستعماري فحسب، بل وبالمعنى "الملموس" أيضاً. فقد يكون الجسد نصاً "حقيقياً" من حيث كون "الكلمات" فيه هي، دوافع ونزوات وأهواء ورغائب ووساوس. والدوافع تتراصف وتتنظم وبخالف بعضها بعضاً في مركبات نفسية كـ"العبارات"، وتقوم بينها الفواصل التي هي النقاط والفاصلات بين الجمل. كما تقوم المعترضات لتقعع قولاً لا يقال تحت قول مقال، كالدافع اللاشعوري تحت دافع شعور آخر مُباح. وبهذا يصير الجسد نصاً، ويضحى التفكير تنصيماً (١٤).

أما استمارة الأمومة في اقترانها بالولادة والحمل والوجع والوضع، فهي تجسيد مؤلم لعمل

سنة ١٩٢٦ . وخلال تلك الفترة، كان يحرص على تدوين الصعوبات التقنية والتّردّادات بين الأوجه والصّيغ المختلفة للنص.

ورغم الكتابة الثّبتة لهذا النص الموازي المواكب لرواية "جيد"، فإنه ظل يحظى بحياة عارية تحكي سيرة الكتابة المتخلقة ضمن الورش الإبداعي.

وقريباً من هذا النهج، أدرج "محمد برادة"، في خاتمة "الضوء الهارب"، كرسات إضافية تجسّد العلاقة المتحوّلة بالنص، وتشخص مُعضلات التصوير السّردِي، واحتمالات العوالم الممكنة، والتجارب والاستيهامات الضّامرة تجاه الحياة والفن.

وقد يكون هذا التّربيط الذهني بين النص ومُختبره باعثاً على بروز ظاهرة "الرواية داخل الرواية" المشخصة لمشكلات الصّنع الأدبيّة، الرّاصدة لطبيعة الوعي الحرفي المتحكّم في الإنتاج الفني.

وهكذا، "تزاوّل الرواية، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيراً في (الروائي le romanesque)، أي نقداً ورّيماً تنظيراً لمكونات العالم الروائي" (١٦). ومن ثمّ، وجدنا كثيراً من الروايات الغريبة والعربيّة الحديثة تتهج استراتيجيات جديدة في كسر هالة الكتابة المكتملة، والتشكيك في اللغزية الباطنية التي طفق بعض المبدعين والنقاد يُدافعون عنها، في محاولة للحفاظ على جوهرانية الإبداع وتكريس أسرارهِ المنيع.

ومن بين هذه الاستراتيجيات: اقتحام المُؤلف لروايته مُعبّراً عن

الإبداع؛ تمجيد يصل الولادة الفنية بالصيرورة النسوية وبالكيان الأمومي.

وبناءً عليه، تقتنن الرّغبة بالسلطة، ويشتيك الجسد بالقوة. فهما لا يتنافيان، بل يتلاحقان وينتظمان وفق آليات معقدة من الإثارة والتحرّيش. وبهذا يغدو النص هي انشباكه بالثقافة، صنّعا جسدياً بالأساس؛ فإمّا أن يجمع الجسد الذي كتبه فيروضه وينفيه، وإما أن يُزهره فيستخلص الحداثق الكامنة فيه.

هكذا، تنبثق كثير من الرّؤى في سياق مُعالجتنا لمسألة التكوّن التي تقتنن بالمعاناة والولادة والمخاض والوجع... وكلها صفات جسدية أمومية تستدعيننا، مرّة أخرى، لاستضافة "ذيتشه" الذي يرى بأن الحب الأمومي شبيه بحب الفنان لأثره، فلقد "جعل الحبل النساء أشدّ ليناً وصبراً وأشدّ خوفاً... وكذلك الحبل الفكري فإنه يُنمي طبع المتأملين، القريب من الطبع الأمومي؛ إنهم أمهات مذكرات" (١٥).

### ٣ - تجليات الميتارواية

غير أن مُحاولة استكشافنا لأنار وتجليات هذه المعاناة، على المستوى النصي، تقضي بنا إلى طرق موضوعات جديدة، ضمن اتجاهات أخرى:

هناك في البداية، كتابة بعض المبدعين لمذكرات موازية تُورّخ لحياة نصوصهم. ومن ذلك ما كتبه "أندريه جيد" بتزامن مع روايته "مزيمو النقود Les faux monnayeurs" التي شرع في تأليفها سنة ١٩١٩ ونشرها

المكان المرسوم وفقاً لدرجات الضرب أو البُعد من زاوية النظر الأصلية. ومن ثم، تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الحيز المكاني الضام لهذه الموضوعات بحيث تبدو مُنتشرة في مستويات المكان، كما يبدو المكان بدوره للعين المتموقعة في موضع واحد لا يتبدل (١٩).

بناءً على ذلك، ينهض الرّسم المنظوري بتمثيل عدة موضوعات مطوية في الحيز الذي توجد فيه بحيث تختفي الدعامة المادية للوحة لتموّض "بالمستوى الشفاف" الذي يمنح الراي انطباعاً يُفيد بأن نظره يخترق ويستقر، في مكان خارجي متخيل يستوعب جميع هذه الموضوعات المترتبة في مظهر متلاحق وتضيدي غير محدود، وإنما يجد نهايته عند أطراف اللوحة.

### النافذة المفتوحة

وهكذا تفدو اللوحة شبيهة بنافاذة لا تضيد، فقط، كون الفن تجرية مرئية؛ بل، أيضاً، عالم يُبنى كلية من خلال التمثيل المنظوري. وبذلك، تكون النافذة المفتوحة دالة على الامتداد والتمثل اللاحق للعالم المخلوقة. كما تكون تشخيصاً رهيفاً لمشكلة الخفاء والتجلي، إذ قد يعمد "الفضاء التشكيلي إلى تجسيد لوحة تمثل بشكل دقيق الجزء المخفي من النافذة المفتوحة" (٢٠) بحيث يقوم الموضوع المتمثل في اللوحة بإخفاء الموضوع الواقعي الموجود خارج النافذة، لكنه يلجأ في الآن ذاته إلى

صوته الخاص، وذلك من خلال طرائق عديدة تستحضر التماثيق والهوامش، ومُخاطبة القارئ ومحاورة النقاد والناشرين، وطرح التساؤلات، وزرع التشكيكات.

يُضاف إلى هذا، تعرية ممل الإنتاج، وتجديد النظر في العلاقة المستقرة والمتواضعة بين أفقي القراءة والكتابة. وكذا تضعيف وتشقيق المحكي، من خلال مرايا النص المصقولة والمبهمة، المنتصبة في فضاء الإرساد "Mise en abyme" (١٧). هذا الذي يتيح للرواية أن تتأمل ذاتها في شبه نرجسية فنية، تثير أزمة التمثيل، وإشكال العلاقة بين الخارج والداخل، بل وإشكالية ذلك الحيز الرّنان الفارغ، الذي منه تتكلم الكتابة عن نفسها معتمدة على قواها وطاقتها الخاصة المبعدة لشبح الموت.

في هذا الصّدد، يُمكن التفكير في تلك العلاقة العميقة بين فن الرواية، وفن الرّسم. ذلك أن الأداة التعبيرية للرّسامين تتيح لهم أن "يلتقطوا بذور لوحاتهم في أكثر من وضعة وشكل من خلال رّسيمات عديدة (croquis) تفدو هي بدورها جزءاً من إبداعاتهم، فضلاً عن أنها تتيح ملاحقة أكبر عدد ممكن من التحقيقات للعمل الواحد" (١٨).

ونظراً أن "الإرسادات" إبدالاً نصي "للرّسيمات"، إذ هي بمثابة "نقط استهراق" Points de fuite، تبدو فيها الخطوط المتوازية مُتلاصمة وكأنها هاربة، وهي التي يستثمرها الرّسم المنظوري للإيحاء بعمق وتضيد وتدرج مستويات

والهافد إلى إلحاق التغييرات بالمنظورات الروائية، وتنسب الفضاء النصي، وإخفاء حكاية ضمن أخرى.

وكما أن النافذة غدت مغلقة لدى الرسامين السوريين، وذلك لتقويض التمثيل الكلاسيكي، والإيحاء بكل ما يمكن رؤيته مع أننا لا نراه، في إيماءة إلى لفظة الفن وسريته وخلوصه؛ فإن الإرساد غدا لدى الروائيين الجُدد أداة لكسر صلابة التشابه، وتفكيك الوحدة المتجانسة والتشاكل المترابط، وذلك من خلال تفعيل عملية "الانشطار" وتشقيق الواحد وهشم المتطابق وتوحيد المتناقض وتجميع المتناظر؛ الأمر الذي يحفز على التشكيك في يقين ويداه المظهر الواقعي للأحداث والشكل المتسلسل للنص. وكل هذا مخالفاً للرواية التقليدية التي استثمرت التقنية ذاتها لخدمة فكر التشابه المتلاحم، حيث محاولة التغلب على التنوع والتباعد عبر تجميع الأحداث والرؤى حول شخصية أو موضوع أو علامة أو صورة أو عقدة.

هكذا يُمكن للرواية أن تُشخص تكونها مؤاربة داخل النص، مُأفصة في ذلك فنونا وشعائر كثيرة. ولأشك أن صورتَي "المرأة" و "النافذة" الحاضرتين في ملامستنا لظاهرة الإرساد، من زاوية تكثيفها لبذور النص، ورسمها مستقبله، وتشبيدها الخفي للعلاقة القلقة بالواقع، تفران بفتح آفاق مُستجدة للتحليل تنسج للتأطر المفترض بين الصورة والنص، بين المرئي والتعبير، بين الضوء واللغة (٢٣).

تمثيله من خلال الاسترجاع المحاكي. وبهذا يصبح الموضوع فكرة داخلية، وصورة للتفكير، وبالتالي طلياً (pli) للخارج؛ الشيء الذي يُعيد الاعتبار للفن من خلال تجسيد قوته التأملية والتفكيرية، وتحريره من الأغلال القاسية للواقع المعطى.

وضمن هذا الفهم، تسعى الرواية من خلال نوافذها/ إرساداتها إلى تخليق شكل نصي متحرر تتوزع فيه الأنوار والظلال والخطوط والألوان السردية الشفافة والدائكة؛ كما تسعى لتوليد فضاء مُقَرَّر تخفي فيه مرثيات آخر، و "تغلخ فيه الأشياء على نفسها، بحيث تيمع الرؤى وتتلاشى أو تختلط وتشوش، إلى حد أن ما كان يُعتبر (...) في عداد البدايات، يصبح (...) متعذراً رؤيته" (٢١).

وإذا كانت صورة النافذة المفتوحة في فضاء اللوحة توجي بوجود "لوحة وسط لوحة" tableau d'un tableau (22)، فإن صورة الإرساد توجي بوجود رواية ضمن رواية، أو محكي صغير في محكي أكبر، أو تكثيف صورة سردية جزئية داخل فضاء نصي كلي؛ الأمر الذي يعني أن الأثر الفني كائن إحساسي يصبو للانتصاب من خلال حياته الداخلية وإن تراسلت مع قوى الخارج وسعت لتخفيف ثقله وطي امتداده وسعته.

وبخصوص "الاستهراب" المقترن بالمنظورية في الرسم؛ يُمكن موازاته روائياً بإحدى الوظائف الأساسية للإرساد على المستوى التركيبي، وذلك من جهة استحضار "التضمين enchassement" المنشغل بإيلاج السارد لحكاية ضمن أخرى،

البحر" لعز الدين التازي، "دليل المدى" لعبد القادر الشاوي، "عين الفرس" للميلودي شغموم، "لعبة النسيان" لمحمد براءة... الخ.

٤ - "الليالي" و"دون كيشوت" غير أن ما يستدعي التأمل هو حضور ظاهرة التفكير الواعي في النص في ذاته حتى ضمن السُرود القديمة، وكذا ضمن السُرود الحديثة التي حافظت بصيغ متفاوتة على الموروث الحكائي. ومن هذه السُرود العمل الخالد "ألف ليلة وليلة"، الذي تحاكي فيه شهرزاد المحاكاة ذاتها، من خلال حكايات تروي "قصّة عن عملية القص" (٢٥).

إنها، حسب بعض التأويلات، عمل يعبر عن بويطيقا غريبة، حيث لا يقلد الفن الطبيعة [فحسباً]، بل يحاكي الفن نفسه (٢٦). وبناءً عليه يتخذ التعبير القصصي شكلاً دائرياً يجعل السرد يلتف حول نفسه (يفترس ذاته؟) عبر نظم حكايات متكوكبة (٢٧) وحبكات متوازية، وتخليق أصداً ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم "الليالي" ومنبتها. فهل تكون نرجسية "الليالي" إظهاراً رقيقاً لخاصية لغوية عميقة مقترنة بالنحو الداخلي للغة؟ هل تكون تجسيداً "نموذجياً" للضرورة الخلاقة الملازمة للأفق السُردي؛ أزمة اكتشافها الروائيون الجدد متأخرين فصّروها طافية فوق النص؟ (٢٨). أ تكون ظاهرة مرتبطة برؤية إسلامية عربية ترى الزمان

إلا أننا نقضّل، دعماً لمسار التناول، العودة إلى الآثار النصية للتضعيف (المرأة) والجواز (النافذة) ضمن العمل السُردي، إذ يتضح، في ضوء ما سبق، كون الرواية الحديثة تسعى من خلال توظيفها "للميتارواية" (٢٤) إلى توليد التساؤل حول العلاقة الدقيقة والإشكالية بين التخيل والواقع، وانتهاج سبيل "التجريب" المتوخي للتخلص من المواضيع السردية الواقعية الضيقة، وتفكيك البنيات الموروثة "الحكمة البناء" والمقصية للإيهام المرجعي.

ومعروف أن الرواية العربية "الجديدة" سمت لتوظيف "الميتارواية" في سياق مجاوزة الحكي التقليدي واستعارة بعض التقنيات السردية للرواية الغربية الحديثة، والتحرر من المفهومات القديمة للأدب والإبداع، وإنشاء وعي ذاتي يُزاوج بين الحكي والنقد، ويؤزم منطق المحاكاة الجامدة.

ومن ثمّ، تتغيّر العلاقة بين الإنتاج الروائي والتلقي النقدي فيغدو النص فضاءً مفتوحاً لتبادل المواقع، وتشبيد العوالم الخيالية المبتكرة المشخصة لنوع من المسافة مع المراجع والسيقات، الكاشفة عن قلق الإبداع الذي يصنع نشوة القراءة وألمها أيضاً.

وضمن هذا السياق نذكر: "عالم خرائط" لعبد الرحمان متيف وجبرا إبراهيم جبرا، "الديناصور الأخير" لفاضل المزاوي، "يحدث في مصر الآن" ليوסף القعيد، "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني، "رحيل

فخسر، ثم خسر زوجته أيضاً. عندها جاء رابع القمار ليفتصبها لكنها طلبت من الإله كريسثنه "أن يمنع هذا الاغتصاب... فأصبح قماشها طويلاً. إذ كلما جاء الآخر لينزع عنها القماش الذي ترتديه، كان القماش يطول في يده ولا ينتهي. ومن ثم، عجز عن اغتصابها، وبهذا تكون استطالة القماش مناظرة لاستطالة السرد: الشيء الذي يضمن كرامة الجسد وحق الحياة (٣١).

وواضح أن الاستطالة السردية إنما هي حصيلة تقنية التضمين التي تعتبر التمثيل التركيبي للإرصاد، هذا الذي يشكل علامة ضمنية على نوع من الصفاء الفني الذي تتعكس فيه مزايا النص الداخلية. وهو ما قد يدعونا لتعميق النظر في قضايا النسب النصي والتشكيل العلامي، كما يدعوننا لمزيد البحث في إشكالات "ما قبل النص" و"ما بعده". وبموازاة "الف ليلة وليلة" الحافلة بالأنماط والتقنيات والخطاطات السردية العديدة والمتشابهة، نلقي نصاً آخر لا يقل قيمة وكونية؛ إنه نص "دون كيشوت Don Quichotte ليفيل دي سيرفانتس Miguel De cervantés"، وهو "العمل - القالب لما لا يحصى ماضياً ومستقبلاً من الحكايات الروائية" (٣٢). وبمعنى آخر، فإن المستويات السردية لـ "دون كيشوت" تشكل طرساً يكتب/يمحو الروايات البطولية (الرومانس) بما هي نصوص سابقة، كما يكتب أجنة النصوص الممكنة والمحتملة ويرهص بعوالمها.

عوداً دائرياً (٣٩)، وبالتالي "مجرة من اللحظات" (٣٠) قد تقضي على الزمان في ثقله وتعاقيه الظاهري؟ أتكون تجسيداً إبداعياً للكوجيطو على شاكلة "أنا أسرد، إذن أنا موجود"؟ وهل يعني هذا قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعهما؟ أجل، إن استراتيجية "التبطين السردية" هي تأمين على حياة شهرزاد؛ شهرزاد التي تجلس ليلة تلو الأخرى على فراش شهریار متارجحة بين الحياة والموت على شفى حكيها اللأمتناهي (ذلك ما تعبر عنه الشفرة العددية المضمنة في رقم ألف ليلة وليلة)؛ شهرزاد التي تسرد على حد السيف (ذلك ما قد يفسر جمالية وعمق التوتر السردية في الليالي، بل وفي مجموع السرد العالمية الشقيقة؛ أليست الليالي - أنموذجاً محتماً للسرد الكوني؟). وأخيراً، شهرزاد التي تلعب بمزايا السرد (لنتذكر تقنية الإرصاد) كاشفة عن الازدواج الداخلي لشخصيات حكاياتها، واجدة بغيتها في الوحدة المنشطرة (لنتذكر أن الانشطار وظيفة أساس في تقنية الإرصاد).

وعليه، فإن تفكير الليالي في تكوينها، وبالتالي في حياتها، إنما هو تفكير في الحياة الأخرى التي ضامناتها السرد. كما أنه تفكير في حياة الجسد؛ الجسد الذي يتخذ من الحكايات سترراً ووقاية من الاغتصاب، تماماً، كما هو الحال، في العمل الميتولوجي الهندي (المهابارتا) الذي يروي قصة امرأة اسمها "درابودي"، كان زوجها يلعب القمار



هكذا تشكل الرواية تقدماً خالداً لنفسيها، مفترضة النصوص السابقة، ومجسدة أيضاً النصوص اللاحقة التي سيتم إبداعها وفق استبدالها. من هنا نجد مستويات نصية ثلاثة، يترأسها على التوالي: السيد حامد، وسرفانتيس، و"سرفانتس" (٢٣).

هذا، ويكتسي القسم الثاني من الرواية أهمية لافتة بالنظر لإلحاحه على ما وراء الخطاب (الرواية حول الرواية) وإظهاره لمختبر الكتابة الذي يرينا النص وهو في طور التخلق، بل إن ثمة مشهداً نادراً يفتح فيه السرد على مطبعة، وهي المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة من خلال رواية، وهناك يقوم الطابعون بطبع كتاب عنوانه "دون كيشوت"، وهو ما يؤشر إلى تقليد أدبي يبدو فيه الأدب نوعاً من الخيال دون الادعاء بأنه واقع، كما تبدو فيه الرواية متخففة من حجمها الهائل، متخفية عن مظهرها المخيف وقيمها الواهمة والمترفعة. ومن ثم نزولها إلى مستوى الحياة العادية، ومخاطبتها للقارئ/ الإنسان كند وكصديق مهذب مرح، قريب من العالم النصي وعارف بهواد وحيثيات تشكله.

ومما يستحق التأمل، كون "سرفانتس" يُصرّح بأنه ليس أب أثره وإنما مُتَبَنِيه: أي أنه أب كاذب، وبالتالي مجرد استمارة وطريقه في الكلام؛ مما قد يفتح المجال، مرة أخرى، أمام فكرة "الكاتب وقرينه"، بل الكاتب ومضاعفيه (L'auteur et ses doubles) إذ "ثمة تعددية للمؤلفين تقابلها تعددية أسماء البطل. وسواء تعلق الأمر

بهذا الأخير أم بأولئك، تتكشف الهوية غير اليقينية" (٢٤). وهكذا تضعف الرواية سلطة الكاتب، بل وتوميّ ضمناً وجهراً إلى تناصّ الكتابة ومجابتها للوجه المجهول، وعليه، يموت المؤلف التقليدي لكن الرواية تظل حية تتكتب عبر خيالنا، وتَمُرّ من خيالنا، لتكشف نقمنا ضمناً وتوقظ وعينا كجنح طائر يلامسنا، ويملأنا فجأة بتوتر شاسع. وفي نفس الأفق، وإن بوعي مفاير، تميت "الف ليلة وليلة" مؤلفها: هذا الموت الذي منحها حياة عظيمة، وفجر التأويل حول أصولها وأنسابها الرمزية ومنابعها الميتولوجية والمخيلية في الثقافة العربية والهندية والفارسية.

هكذا، نمود إلى موت المؤلف فيما نحن نتبين سيرة الكتابة من منظور التكوّن الذي فتح لنا مسارات وتأمّلات تتقاطع، ضمن مباحث نقدية ومعرفية عديدة، يمكن لها أن تتسع لتشمل قضايا "التناص" وقلق التأثير ومسألة البدايات والأصول وتاريخ الأشكال الأدبية وتاريخ تكوين النصوص المقدسة وصُور الشُّعور التاريخي (٢٥). هذا ناهيك عن إغراء الانفتاح على الدرس الأنثروبولوجي، من جهة النظر إلى "التناص" في ضوء "الترميّك Bricolage" بما هو مفهوم ثري قد يرى في النصوص "قصصاً خفية وإيديولوجية" مُشَيِّدة بجمي، وأنقاض خطابات قديمة، وقصص عتيقة؛ تؤخذ منها عناصر، ونويات وحبات دقيقة، وأمشاج، وقطع، وكسور يتم تركيبها وفق بناء جديد ولغة جديدة وخيال مَبْنُوع ومقاصد مبتدعة.

## الهوامش:

٨ - عن: شريل داغر، "تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية"، مجلة نزوى، العدد الخامس عشر، يوليو ١٩٩٨، ص. ١٩، والعنوان الأصلي للدراسة هو: "Pour une lecture de la rature" وقد يكون من الشائيق استنطاق التناظر الصوتي بين "القراءة" و "الكتابة" و "الشطب" من خلال التحقق الكتابي الفرنسي: Lecture, Ecriture, Rature . فضلاً عن الإغراء التأويلي الذي قد يفتحه تعبيري: "L'écriture en tant que rature"، وذلك من جهة تردّد الكتابة بين الحضور والغياب: أي تردّدًا بين التقييد والتثبيت المجاوز للنسيان، ودخولها في نسيان آخر مقترن بالشطب والمحو. وهذا قد يعني أن الكتابة محكومة بمبدأ النقص، فهي إذ تقيّد، فإنها تشطب ما هيّدت بحثًا عن نواهد دلالية متعددة تطل على فضاءات متفرقة.

٩ - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

١٠ - تراجع، ضمن هذا السياق، مقالة لصديق نور الدين، موسومة: "رواية الغربة لعبيد الله العروي - استراتيجية الحذف والإضافة"، مجلة "أوان"، العدد ٢ - السنة الأولى، ٢٠٠٢، ص. ١٤٤.

١١ - يُسبّ تعبيري "المقاطع النصّية الأرجوانية الخادعة" للروائي الإنجليزي "جورج أورويل"، ويتضمّن تقويمًا سلبيًا لبعض اللحظات والنصوص السردية المفتقدة لرونق الكتابة ونشوتها، والتي أخذت بها الكاتب نفسه في مراحل معيّنة من تجريبته الإبداعية، إذ كان ينقصها المبدأ المحيي للعمل القصصي

١ - بيير - مارك دوبيازي، "النقد التكويني" (ضمن) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، عدد ٢٢١، مايو/ أيار ١٩٩٧، ص. ٢٤ - ٢٧.

٢ - تشكل الآثار الشاهدة على تكوّن النص والمتضمنة فيه، تشكل معيناً خصباً لمقاربة "لا شعور النص" في شتى تظاهراته المعرفية والفنية. ومن ذلك ما شخصه "فرويد" في كتاب "موسى والتوحيد"، عندما حلل بيراعة عواقب "قتل" النصّ الأولي (الأصل؟)، وصموية محو آثار التدمير والإضافة والتحويل والتعديل والإلغاء والانتزاع عن السياق الأولي. انظر:

S. Freud, Moïse et le Mono-  
theisme, Ed. Gallimard, coll.  
"idées", Paris, 948, p. 59.

٣ - عن: حليلة الشيخ، "ما قبل النص"، مجلة نزوى، العدد السابع والعشرون، يوليو ٢٠٠١، ص. ٦٦٥.

٤ - هيكتور برومبير: جوستاف هلوبير، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص. ٢٦.

٥ - بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرحاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ١٦٧.

٦ - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

7- La genèse du texte: les modèles linguistiques, col. C.N.R.S, Flammarion, Paris, 1978.

- والروائي. ينظر: برنارد كريك، جورج أورويل، سيرة حياة، ترجمة: ممدوح عدوان، نشر المجمع الثقافي، أبو ظبي- والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص. ١٠.
- ١٢ - فردريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، دار القلم، بيروت، د.ت.ط، ص. ٦٤.
- ١٣ - نيتشه، العلم الجذل، مرجع سابق، ص. ٩.
- ١٤ - أفدينا في بناء هذا التناظر من أحد شُرّاح نيتشه، ذكره مطاع صفدي دونما اسم، في مقالته: "الجسدي/ الذاتي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠ - ٥١، مارس - أبريل، ص. ١٣.
- ١٥ - نيتشه، العلم الجذل، مرجع سابق، ص. ٧٨.
- ١٦ - رشيد بنعدو، "حين تفكر الرواية في الروائي"، الفكر العربي المعاصر، يوليو - غشت ١٩٨٩، ص. ٣١.
- ١٧ - تجدر الإشارة إلى أن إيثارنا لهذه الترجمة، إنما يرجع إلى سبقها، من حيث كونها أوّل مقابل عربي، في حدود علمنا، لـ: Mise en abyme وجلي، أن هذه التقنية تطرح تعقيدات وتخريجات إبستمولوجية وفلسفية وفنية عديدة، ولا يخفى أن ثمة ترجمات أخرى تحظى بكثير من القبول، مثل: (التجويف/ د. حسن المنيعي)، (الانشطار/ د. أحمد اليبوري)، (التقعر/ د. رشيد بنعدو)، (الارصاد المرآتي/ د. محمد برادة).
- هذا فضلا عن تعريبات أخرى
- أقل شيوعاً، من قبيل: (التصغير، التامل، الترجيع)، وللتذكير، يُنظر بصدد الترجمة ذات السبق (= الإرصاء): جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمتها وعلق عليها: صياح الجهيم، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص. ٣٦١.
- ١٨ - محمد برادة، "اللجوء إلى حرية الكتابة"، سياقات ثقافية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣، ص. ٢٩١.
- ١٩ - جمال أردلان، "المنظورية والتمثل، مقارنة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم"، مجلة فكر ونقد، العدد: ١٣، نوفمبر ١٩٩٨، ص. ٨٧.
- ٢٠ - المرجع نفسه، ص. ١٠٩.
- ٢١ - جيل دولوز، المهرشة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ١٩٨٧، ص. ٦٤.
- ٢٢ - انظر التحليل البارع الذي أنجزه ميشيل فوكو للوحة "الوصيفات" Les Ménines للرسام "دييغو بيلاسكيث Diego Vélasquez"، وفيه يمالج فوكو إشكال التمثيل داخل اللوحة مستثمرا صورتَي النافذة والمرآة، ويمكن اعتبار هذا التحليل تأصيلا فلسفيا لتقنية الإرصاء التي غدت مفهوما أساسيا في النقد الحديث: ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩ - ١٩٩٠، ص. ٢٩.

٢٥ - فريال جبوري غزول، الليالي العربية، تحليل بنيوي (عن) عبد الوهاب المسيري، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢، ص. ٢٨٥، وننوه إلى أن كتاب جبوري غزول (وهو أطروحة دكتوراه)، لم يترجم بعد إلى العربية (ولا إلى الفرنسية). ونورد هنا توثيقه الكامل لأجل الإفادة البيبليوغرافية: Ferial Ja-boury Ghazoul, The Arabian Nights: A structural Analysis (Cairo, National commission for UNESCO, 1980).

٢٦ - فريال جبوري غزول، الليالي العربية، تحليل بنيوي (عن) عبد الوهاب المسيري، مجلة فصول، مرجع سابق، ص. ٢٨٥.

٢٧ - التكوكب أو "العلاقة التكوينية"، مفهوم يُراد منه تشخيص التجاذب بين عدة عناصر، أو بيان علاقة التبعية، والمنحى الدائري في الحركة. وقدصّكه كمال أبوديب "Satellite Relationship". كنظير لـ: "انظر ترجمته لكتاب إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة - السلطة - الإنشاء، ترجمة كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١، ص. ٢٤.

٢٨ - يرى بعض الدارسين في ظاهرة "الميتارواية" تعبيراً موارباً عن أزمة الفن الروائي الحديث واستشراف موته. انظر: رشيد بنحسود، "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص. ٤٣.

٢٣ - انظر اقتراباً من هذه التناظرات في: جيل دولوز، المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، الفصل الموسوم "الأبنية أو التشكيلات التاريخية - ما يُرى وما يُعبّر عنه"، مرجع سابق، ص. ٥٥ - ٧٦.

٢٤ - عن: سميد يقطين، "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مجلة مواقف، العدد ٧٠ - ٧١، شتاء/ ربيع ١٩٩٣، ص. ١٩١.

وللتنويه، فإنّ المقابل الإنجليزي "للميتارواية" هو: "Metafiction". وقد نحتته الباحثة "Patricia Waugh" في كتابها "الميتارواية: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها، لندن، ١٩٨٤" (بالإنجليزية). غير أنّ د. محسن جاسم الموسوي يفضل ترجمة "Metafiction" برواية النص، وإنّ أورد ضمن دراسته تعريبات أخرى وصفها بالمتعملة، وهي: "ما وراء الرواية"، "الرواية المغايرة"، "الرواية الواعية بذاتها". والمقابل الأخير ورد في سياق ترجمته لعنوان كتاب "P. Waugh"، الذي نصّه: "Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction".

ينظر: د. محسن جاسم الموسوي، "رواية النص" خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة (ضمن) الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين بمعهد العالم العربي بباريس (١٩٨٨)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص. ٢٤١.

وذلك في مقابل الزمان الأخروي، زمن الحساب والجنة الخالدة أو العقاب الخالد. وقد أعاد "جارك بيرك" استثمار هذه الفكرة الدقيقة في كتابه "إعادة قراءة القرآن" Relire le coran؛ وهو الكتاب الذي ترجمته جريدة "الاتحاد الاشتراكي" ضمن حلقات. وعنهما أخذنا الفكرة المشار إليها. انظر: جارك بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة: مصطفى النحال، الحلقة الثامنة، العدد ٥٩٧١، ١٦ دجنبر ١٩٩٩.

٢١ - أفندنا في المقارنة بين ميتولوجيا "المهابارتا" و "الف ليلة وليلة" من فريال جبوري غزول. انظر الحوار الذي أجرته معها "الاتحاد الاشتراكي"، العدد ٧٠٤٠، ١٩ نونبر ٢٠٠٢، ص. ٩٠.

وقد أنجز الحوار على هامش مشاركة فريال غزول في ندوة دولية حول "الف ليلة وليلة"، نظمت بكلية الآداب بالرباط، بمساهمة باحثين دوليين مختصين.

٢٢ - بيير شارتييه، مدخل إلى نظرية الرواية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ٤٢.

٢٣ - جوزيف، إ. كيسنر، شعيرة الفضاء الروائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص. ٧٨.

٢٤ - تراجع الدراسة الخاصة بـ"بون كيشوت" الموسومة: Hamette Benegeli (ضمن) عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص. ٩١ - ٩٧.

وانظر، أيضاً، د. محسن جاسم الموسوي، "رواية النص خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة"، (ضمن) الكتاب الجماعي: الإبداع الروائي اليوم، مرجع سابق، ص. ٢٤١.

٢٩ - يُقيم عبد الكبير الخطيبي، في دراسة له حول "الليالي"، مقارنة شقيقة وأصيلة بين الزمن القرآني (موت، حياة، موت، حياة في الخلد) والزمن الأفليلي (موت، حياة في النص، حياة في الزمن). وبصدد الزمن الأول يستشهد الخطيبي بالآية الكريمة الواردة بسورة البقرة (تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميّتكم ثم يُحييكم ثم إليه ترجعون) الآية. ٢٧٠. انظر: الدكتور عبد الكبير الخطيبي، "عن ألف ليلة والليالي الثالثة" (في) في الكتابة والتجربة، ترجمة الدكتور محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص. ١١٦.

٣٠ - هذا التوصيف العميق للزمان الإسلامي هو للمستشرق "ماسينون" وقد ورد ضمن الدراسة الهامة المنشورة في الكتاب الصادر سنة ١٩٦٢ تحت عنوان "الزمان في الفكر الإسلامي". وينطلق "ماسينيون" في دراسته من كون المعرفة الإسلامية تتسم برؤية مغايرة للزمان، إذ لا ترى فيه امتداداً متواصلاً (سلسلياً)، بقدر ما هو تكوّن ومجرّد من اللحظات.

كما أن الفضاء لا وجود له (بالمعنى الكامل)، وكل ما يوجد هو النقاط التي تؤسّسه. فلا وجود في الزمان الإسلامي إلا للحظة والآن والحين والبُرْهة والشذرة الزمنية،

وانبثقت من ثايا اللاهوت الحُرّ واللاهوت الجدليّ. كما ورث آثار التنوير في القرن الثامن عشر وبدايات النقد التاريخي للكتب المقدسة، والبحث المقارن بينها وبين الآداب القديمة خاصّة اليونانية والعبريّة. وكذا الانتقال من "نقد المصادر" إلى "نقد الأشكال"، حيث استطاعت التأثير في النقد الأدبي وتحويله من دراسة النص الثابت في المكان إلى دراسة النص المتحرك في الزمان.

لتوسّع، يُمكن الرجوع إلى: حسن حنفي، تاريخ الأشكال الأدبيّة، مجلة عيون المقالات، عدد ١، ١٩٨٦، ص. ٧٦، - ٤٩، ص.

وقد أورد كيليطو عنوان دراسته بالحرف اللاتيني عُنوة، لما يكتنف اسم المؤلف الحقيقي المزعوم من لبس مقصود ينعكس على الترجمة العربية من حيث تعدّد التسميات: سيدي حامد بن الانجيلي، سيدي حامد بن الأيلي، سيدي حامد بن النجيلي، السيد أحمد بن النجيلي. وقد يكون هذا التهميد، في نظرنا، علامة على توتر الأنساب الرمزيّة للنص (المتخيل الإسباني/ المتخيل العربي)، فضلا عن الإيحاء بغفليّة المؤلف وتداخل الحكايات.

٣٥ - تتدرج القضايا الثلاث الأخيرة ضمن ما يُسمّى بمدرسة "تاريخ الأشكال الأدبيّة" التي ظهرت في العشرينات من القرن العشرين،

عبدالعزيز المقالم  
بين مسرح النكسة والبنية  
التراجي كوميدية

بقلم: دوجدان الصانع  
(اليمن)

الف:   
عبدالعزيز المقالم

## عبد العزيز المقالح

### بين مسرح النكسة والبنية التراجيكميدية

بقلم: د. وجدان الصائغ

(اليمن)

جنود وصفي التل- إلى عمرو بن مزيقيا- عاش الشعب- مرثاة شهيد- الفدائي الحلم الإنسان- عدن ودونكيشوت- صورة لطاغية- الى أين ياشاعر الأرض المحتلة- قبلة إلى بكين- .....) تنتمي إلى حقل الترميز السياسي فإن الفضاء المسرحي بعنونه (مشهد من فصل) (\*) يحيل إلى حقل درامي مشفر (٢) يمسرح القصيدة أو يشعرن المسرح وهي عنونة وامضة تمنح مخيال التلقي ساحة القفز فوق جغرافية السرد المسرحي بالأعيه المتحركة بين الاسترجاع والاستباق والقطع والتوليف ليصل إلى البنية المسكوت عنها ، ولا أريد أن أطيل في الموازنة بين القصيدة والمسرحية في هذه المجموعة اللافتة لأن الأمر باختصار هو عملية انتقال المخيال الشعري وترجله من القصيدة إلى المسرح لتعريف النسق السياسي المهيمن وعرضه بصورة ساخرة تقترب في بعض طروحاتها من الكوميديا السوداء تأمل مثلاً ماقاله عبد العزيز المقالح في قصيدة (صورة

مما لاشك فيه أن قراءة مجموعة (لايد من صنعاء) (١) للشاعر عبد العزيز المقالح الصادرة عام ١٩٧١ لا يمكن أن يتحقق بمعزل من القيمة الإبداعية والجمالية التي أضاعها على مستوى الوعي الفكري والثقافي والإنساني الذي منحها خصوصية التجربة الواعية بقسوة المرحلة التي عايشتها بثقلها السياسي والاجتماعي والاقتصادي. وقد انعكس هذا الوعي بشكل أو بآخر على الأنساق الشعرية فتداخلت فيها الأصوات والعلاقات الدرامية المتوترة عبر تشكيلات شعرية تحركت بين فضاء القصيدة وفضاء المسرح الشعري حيث شكل أحدهما ضمير الآخر وفضاء ومرآته وإذا كانت القصائد بعنونها (لايد من صنعاء- الأبطال والسبعون- من ذكريات عهد نازي- رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال- أغنية الفارس المنتظر- فوق ضريح عبد الناصر- الشاعر الشهيد - بكائية ثور في حلبة الصراع- البرجوازي- حكاية مصلوب- الجلاء والشهداء- إلى



لطاغية) (\*\*) والمودنة عام ١٩٦١ :

لا أسميه فانتم تعرفونه

كل يوم فوق أجفان الضحايا تقرأونه

في المقاهي تبصقونه

في الزوايا ...

عند أكواخ اليتامى تلعنونه

إنه أشهر من تاجر في سوق العبيد

في بلادي حيث لا شيء جديد

حيث لا شيء يفيد

\*\*\*

لا أسميه فهذا وجهه ملتصق في كل حارة

يمنح الناس شعاره

ماهر في الكيد فحل في الدعارة

وأفانين الشطارة

والتجارة

ولوعادت ذاكرة التأويل إلى

الأصول الدرامية للفن المسرحي

وتحديداً الجناح الكوميدي - الذي

يجد في الكوميديا أسلوباً إيجابياً

قادراً على التغيير برفعه شعار الأمل

على الدوام وبمحاربتة الخطأ

بالضحكة والبسمة (٣) - فإن وجه

أريستوفانيس سيطل علينا وهو

يهاجم الحاكم الديماجوجي كليون

في مسرحيته الساخرة

(الفرسان {424} ق. م) حتى أنه

قرنه بتاجر الجلود وندد بسياسته

في الوقت الذي كان فيه الأخير في

قمة سطوته (٤) ولا يتعد كثيراً عن

هذا الهم الأيديولوجي الخطاب

المسرحي الذي نحن بصدد فقد

تمحور حول فضح شخصية السفير

في حكومة واق الواق وملابسات

اختياره وأسلوب تعامل ملك السند

معه وعبر مهارة تقنية تتفنن في

تكثيف الضوء على هذه الكينونة

بوصفها بطلاً من أبطال هذا الزمان

فمنذ العبارة الأولى (سفير واق

الواق يقدم أوراق اعتماده إلى بلاط

صاحب الجلالة ملك السند) نكون

قبالة أمكنة عجائبية خارج إطار

التاريخ والوجود (واق الواق- بلاد

السند) لننتهيأ ووفق هذه الإشارة

المخالطة إلى استقبال أحداث خارقة

للمألوف وهذه العبارة بالضرورة

تشكل عضادة مكانية لافتة وجاذبة

تستطيل مساندها لتلتحم بالعضادة

الزمانية المفخخة التي وضعتها

المخيال التدويني قفلاً للنص

(نوفمبر ١٩٦٧) وهي تقاى طباعياً

عن المتن المسرحي لتضيء في ذاكرة

النص والتلقي تاريخاً مرصداً ومثقلاً

بانكاسة المشروع القومي العربي

الذي طرحه عبد الناصر وانتكاسة

المد الثوري العربي ونكبة الذخيرة

الثقافية لتجعلنا وجهاً لوجه مع

مرارة الهزيمة من تشردم وانشقاق

وإلى ما لانهاية من متوالياتها

البائسة الواخزة . إن هذه الومضة

الزمنية المدججة بالعممة تؤثر

العلامة الفارقة في التاريخ العربي

المعاصر بعد نكبة ١٩٤٨ التي

أحدثت هزة في أعماق الإنسان

العربي الذي استيقظ من حلم

التحرر على كابوس الاحتلال ، بل

يمكن القول أن ستة أيام من الهزائم

الحربية قد اختصرت عمق الزمن

العربي الجريح مثلاً اختصر عنوان

المسرحية (مشهد من فصل) عمق

الوجع العربي بسبب من الهوة

الفاصلة بين ما يحصل على الأرض

لاشك انكم ستقبلون ؟  
 - الوزراء : موافقون  
 - الصوت : منافقون  
 - رئيس الحكومة : ماذا ترددون  
 - الوزراء : موافقون ... موافقون  
 لأنه يجيد الرقص .. يعرف الشوارع الخلفية  
 ويعرف المقاصف الليلية  
 يعرف كيف يرفع الكأس  
 وكيف يمسك السيجارة  
 كيف ينام فوق مكتب السفارة  
 - الصوت : انعم به مثلاً .... للنوم  
 والدعارة  
 - رئيس الحكومة : أشركم ....  
 لقد عرفت كيف أختار الرجال  
 للمناصب  
 وكيف أحمل الأعباء والمتاعب  
 - الصوت : ماذا عن اللغة ؟  
 - الوزراء : يجيدها لغتين أو أكثر  
 إحداها ثيلية  
 ينطقها همساً على الفراش  
 وحين يصحو ينطق الأخرى مع السائق  
 والفراش ليس بحاجة إلى

مترجمين

لأنه يحفظ جيداً ( أمين )  
 - الصوت : الله ما أبرع جوقة  
 المنافقين  
 بالعودة إلى اشكالية المكان (واق  
 الواق) المطروحة على مسرح النص  
 ومحاولة تقصي حركتها المراوغة  
 بوصفها الشذرة الترميزية المريكة  
 والمهيمنة فإننا سنلمح ثالوثاً زمنياً  
 وصياغياً طريفاً ، يشكل الضلع  
 الأول البنية السردية المعاصرة

من خواء فعلي للنسق السياسي وبين  
 فحولته الجسدية وحمأة لهائمه  
 الفريزي الذي يوازي حمأة لهات  
 الإنسان المريي وراء لقمة العيش  
 بمعنى أنها تقضي إلى ثنائية الحاكم  
 الطاغية ومسانده التي تتحرك  
 بخيلاء على مسرح الحياة والنص  
 والمحكوم الذي بقي محكوماً عليه  
 بالغياب داخل النص وخارجه ، وهي  
 عنونة مراوغة تخفي في بنيتها  
 المسكوت عنها فصولاً ومشاهد  
 تتمسرح على أرض واق الواق وتطرح  
 الإشكاليات الملتبسة التي يضج بها  
 المكان الواقعي الرامز للهوية  
 والانتماء، وقد مفصلت لفة البياض  
 الفضاء التدويني لهذه  
 (المسرحية/الومضة) إلى ثلاث  
 شذرات ترقيفية تضيء انعطافات  
 ترميزية تجعل (القارئ/المشاهد)  
 في مواجهة حادة مع شروخ الراهن  
 المعاش وعبر صياغة ساخرة تتجج  
 في أن تكون خطاباً مضاداً ومعارضاً  
 ، تأمل كيف استطاع المقالع أن  
 يتغنى الفكاهة لتكون الوجه الآخر  
 للواقع الحزين البائس ؟

(١)

(في قاعة مجلس الوزراء)  
 - رئيس الحكومة : ما رأيكم ؟ ما  
 رأيكم بإسادة  
 في صاحب السعادة (.....)  
 لقد رأيت أن أختاره ممثلاً لنا  
 لدى بلاط صاحب الجلالة (.....)  
 لما وجدت عنده من اللباقة  
 وما رأيت فيه من رشاقة

لرواية (مأساة واق الوق) للشهيد الزبيري ، ويستند الضلع الثاني الأبعد زمنياً إلى المرجعية التراثية لحكايات (ألف ليلة وليلة) بصياغتها الحكائية ، ويتكئ الضلع الثالث والأخير إلى مسرحية (الطيور {414 ق م}) لاريستوفانس بمرجعيتها الأسطورية وبنيتها المسرحية حيث الوق واق مملكة سحابية متخيلة تقع ما بين الأرض والسماء (٦). وهو ثالث يديه المتن إذ يطرح ثقافة واسعة وقدرة على الفوص في اللاشعور الجمعي (الأسطورة- الحكايات) وصولاً إلى اللحظة الراجعة التي شكلتها مخيلة الشاعر الشهيد الزبيري فتستشعر رغبة المكبوت النصي في خلق متوازنة طريفة بين المقالحي الذي خرق النسق الشعري بانحيازه إلى المتن المسرحي وبين الزبيري الذي خرق المتن الشعري بانحيازه إلى المتن السردي والمهاد المشترك لهذه المتوازنة الترميمية هي أرض واق الوق المكان (الخصيم/الحميم). زد على ذلك أن انتقال كاميرا النص المحمولة إلى (قاعة مجلس الوزراء) تؤشر انعطافة مكانية تؤكد التوق إلى التركيز لا على تفاصيل المكان بل على مجريات الأحداث وغرائبها حيث التضاد الحاد بين الصورة الكاريكاتورية للشخصيات النمطية (وزراء واق الوق-رئيس حكومة واق الوق) وبين جدية (الصوت) الذي يمثل ضمير النص الرافض لما يحصل على الأرض ويتوق إلى إلغاء هذه المنظومة المسرلة بالأخطاء وإحلال انساق

ناصعة محلها . بل أن توغل (الصوت) إلى نسيج الشخصية يعيد إلى ذاكرة التلقي دور الجوقة في العمل الدرامي الكوميدي (٧) إلا أن المخيال المسرحي ينجح في أن يخطفها صوب قضاء جديد لينزع عنها نبرتها الهائلة ويمنحها هوية جادة عبر التثديد بما يحصل (منافقون-الله ما أبرع جوقة المنافقين) ومناقشة أسباب الخطأ (ماذا عن اللغة؟) بل إن (الصوت) يقوم بتعمرية النسق السياسي والسخرية منه (انعم به مثلاً... للنوم والدعارة) بأسلوب يحرك قساطرات النص صوب البنية التراجيدية المسكوت عنها المكتئة إلى جمر راهن متخم بالهزائم ومحشور تحت زمن مدلهم ملبد بالانتكاسات وقد نجح المتن الحاضر في أن يجعل ذاكرة التلقي وجهاً لوجه مع هزيمة ١٩٦٧ عبر مخالطة شعرية مغلفة بسخرية مريرة تستبطن ملامح بطل المسرحية هتمة غارات ولكنها غارات غرائزية (غاراتك الليلية- غاراتك الليلية) وثمة مقاصف ولكنها (المقاصف الليلية). وهي أزمنة مشفرة تؤكد رؤية هذه الكينونة الرامية لنسق بأكمله إلى الأنوثة التي بقيت رهينة (الفراش) وحبسية الأمكنة المكتنزة بالفجائية وإلى أبناء جلده عبر استخدام أسلوب الإرهاب السلوكي إذ لا مجال لديها للتعايش مع هذه الانوات فهم ووفق هذه النظرة الاستعمالية النسق الخصيم والذي يجب أن يبقى متاهلاً على الدوام وهلعاً ومتربحاً للحظة الإبادة

ما رأيكم ؟ ما رأيكم بإسادة/في صاحب السعادة (.....)/لقد رأيت أن أختاره ممثلاً لنا/ لدى بلاط صاحب الجلالة (.....)/لما وجدت عنده من اللباقة/ وما رأيت فيه من رشاقة/ لاشك أنكم ستقبلون) فالحمول اللفظي (لقد) وعبرة (لاشك أنكم ستقبلون) تؤكد هذه الطبقية الحادة داخل النسق الواحد والتي تصل إلى حد التهميش وهي تتجح في أن تؤكد وعي النص الحاد بالمنة وتجعل ذاكرة التلقي في مواجهة حادة مع صناع القرار ليفهم مكان الخطأ وعبر تقنية كوميدية - تنكيء إلى فخاخ تراجيدية تقبع داخل المتن المسكوت عنه - تندرج تحت ما أسماه النقاد بالضحك المنبث من الشعور بالتفوق (٨) وقد عزز هذا التأويل النبرة الجدلى لهذه الكينونة: (رئيس الحكومة : أشكركم .... / لقد عرفت كيف أختار الرجال للمناصب/ وكيف أحمل الأعباء والمتاعب) فهذا الحوار المشتغل على تقنية الاحساس بالتفوق يدفع المتلقي قارئاً كان أم مشاهداً إلى السخرية من الخطاب السياسي الذي يمجّد ثقافة الصمت ويحيد المنطق والواقع ويجعل من السلطة حقاً إلهياً موروثاً، وهو بالضرورة سيقوده إلى التفكير في كيفية الخلاص من هذه المناخات المنخورة البعيدة كل البعد عن المسؤولية وعن الراهن السياسي المعبأ بالهزائم والراهن الاجتماعي الذي ينوء تحت أغلال الفاقة والحرمان، أن هذه البنية الحوارية باختصار استطاعت

والإلغاء وحتى استثمار الأفعال (يمسك-يرفع) تحيل إلى فضاء حربي فيمكن أن نتخيل حركة الإمساك بالسلاح ورفع الراية ولكن النص يستبدلها بـ(يعرف كيف يرفع الكأس/ وكيف يمسك السجارة) و النص يستبدل الصحووة والترقب بالانفلاق على الضياع (يعرف كيف ينام فوق مكتب السفارة) ويصل إلى الذروة حين يضمن النص في الشذرة الثانية قبالة ملامح قلقة مرتبكة لمغامر أفاق) لتتضح عمق الهوة الفاصلة بين شراسة الهزيمة التي أطاحت بأحلام الإنسان العربي البسيط المترعة بالثحر والخلال وبين انشغالات الفحولة السياسية المتحكمة بقراراتنا وخطابنا التصيرية باللاهات خلف المباحج الحسية الفانية وقد أعلن عنها النص صراحة بـ(يجيدها لغتين أو أكثر/ إحدهما ليلية/ ينطقها همساً على الفراش/ وحين يصحو ينطق الأخرى مع السائق/ والفرشاش) ويكثر من التأمل في (ليس بحاجة إلى مترجمين/ لأنه يحفظ جيداً ((آمين)) نستشعر توق النص إلى فضح طبيعة النسق السياسي الذي يتوسل بالأخضر الراضخ وصوته المتحمس الذي يتماهى عن الحقيقة (-الوزراء موافقون/-الصوت: مناهقو ن/- رئيس الحكومة ماذا ترددون/ الوزراء موافقون... موافقون موافقون) لتمرير حيلة سياسية نجح الصوت في تعريضها (منافقون)، وقد عزز هذا التأويل الأداء الاستعلائي لشخصية رئيس حكومة واق الواق: (رئيس الحكومة:

هذه الأوراق  
مفتوحة مهينة  
في مشرب ليلى  
أنقى بها مغامر أفاق  
في الطابق الصخري  
( ياخذ الملك الخطاب ، يقرأ الورقة  
الأولى ثم يلتفت)  
- الملك : هذه إذن هي الأوراق  
أنت مثلما يقول عنك دولة  
الصديق (.....)  
أفضل من ترسل واق الأوراق  
كيف ترى أمورنا هنا ؟  
بأي مستوى تريد أن تكون بيننا العلاقة ؟  
وما الذي يشمل الميثاق  
ميثاق دولتنا الحرة العملاقة ؟  
ماذا عن الحرب .... عن الجياع ؟  
ماذا عن القتلى ..... عن المناضلين ؟  
ماذا عن الغد القادم والضياء ؟  
ماذا ترى في كل هذه الامور ؟  
سعادة السفير ؟  
- السفير : أرى بأن تبلغوا فوراً ببيت  
الليل والحانات  
وشرطة المساء والعسس  
أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي  
أن يكتموا الغارات  
فهم كما علمت لا يغادرون همسة ولا نفس  
ولا يجيزون المبيت في البارات  
كما أرى الإيباح للصحف  
نشر تنقلاتنا الرسمية  
فإنه جداً مخل بالشرف  
وسوف نضطر إلى التهريب  
فلا تظنوا فعلنا  
لونا من العدوان نحوكم أو التخريب  
- الملك : لاخوف ياسعادة السفير  
لأن شعبكم قد أغمض العينين

أن تشكل منشوراً ثقافياً يعري  
النسق السياسي بإسقاطه أوراق  
توت الشعارات الزائفة، فيلعب  
صيرورة هذا النسق ذاتاً طاغية  
متفردة في صناعة سياسية متجذرة  
، ويلعب تحول النحن القبلية إلى  
النحن النسقية ومن ثم إلى (الأنا)  
الفحولية المطلقة ، ويلعب اللحظات  
الراعبة التي مرتت هذه القرارات  
دون نقد أو مسائلة حتى؟، ويتحرك  
هذا البيان المضاد ليهيمن على المتن  
الفاصل للشذرة الثانية التي يغيب  
فيها (الصوت) الذي يمثل الضفة  
الناصعة ليعلو صوت الشخصية  
المتممة المهيمنة على العمل الدرامي  
وأعني بها سفير حكومة واق الواق  
تأمل الآتي:

(٢)

(في بلاط صاحب الجلالة ملك المسند)

- الملك : أين هي الأوراق ؟  
- السفير : أوراق من يا صاحب  
الجلالة ؟  
- الملك : أوراق الاعتماد  
- السفير : ليس معي أوراق

لعلها هناك في البلاد  
وربما نسيتها لدى الحلاق  
( يدخل حارس الملك وفي يده  
خطاب من ثلاث ورقات)  
- الحارس : مولاي  
- الملك : .....  
- الحارس : لقد وجدنا عند مدخل  
المدينة

وأقفل الأذنين

وضاع في بنية الرشد والضمير  
سغمض العيون نحن عن غاراتك  
الليبية

ونأمر الشرطة والحراس

أن يسهروا على مصالح العلاقاتين  
( السند - واق واقية )

ويمنحوا جنابكم

مالا يجوز أن يخطر في عقول  
الناس

فلتبدأوا الآن المهمة الرسمية

مما لاشك فيه ان تساؤلات ملك

السند: (ماذا عن الحرب .... عن

الجياح؟/ماذا عن القتلى..... عن

المناضلين؟/ماذا عن الفد القادم

والضنياع؟/ماذا ترى في كل هذه

الأمر؟) تشكل مساند ايحائية تنجح

في أن تربط هذه الأمكنة المجاثبية

(واق الواق- بلاد السند) بالخضم

العالم من التحديات السياسية التي

يواجهها الانسان العربي ( المناضل-

الضائع- الجائع- القتل ) وهو

يرقب النسق السياسي غب نكسة

حزيران ١٩٦٧ الذي يتحرك وبين

فحولة القول وخواء الفعل وقد

خاتل الخيال النصي حين جعلها

داخل النص تتحرك بين خواء

سياسي و فحولة جسدية أكدها

صوت حارس ملك السند: (لقد

وجدنا عند مدخل المدينة/ هذه

الأوراق/في مشرب ليلي/ ألقى بها

مغامر أفاق/ في الطابق الصخري)

وحيرة سفير واق الواق الذي فقد

أوراق اعتماده (ليس ممي

أوراق/لعلها هناك في البلاد/ وربما

نسيتها لدى الحلاق) وهي هذا

الفقدان إشارة دانية الدلالة إلى

غياب المثل وضياح القيم بالانشغال

بمهاج الجسد وقد عزز هذا

التأويل الشغف بالأمكنة المغلقة

المكتنزة بالغريزة (أرى بأن تبلغوا

فوراً {بيوت الليل {الحانات/}

/وشرطة المساء والعسس/ أن

يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي

/أن يكتموا الفارات/ فهم كما علمت

لا يفادرون همسة ولا نفس/ولا

يجيزون المبيت في {البارات/} كما

أرى الايحاء للصحف/نشر تنقلاتنا

الرسمية/ فانه جداً مخجل بالشرف/

وسوف نضطر إلى التهريب/

فلاتظنوا فعلنا/ لوناً من العدوان

نحوكم أو التخريب) وهذه الشخصية

تشغل سلاح الإرهاب القولي فتتعالى

في خطابها على المقامات السياسية

وبمبارات تخرق أنساقها المألوفة

(أرى بأن تبلغوا فوراً- وسوف

نضطر إلى التهريب/ فلاتظنوا

فعلنا/ لوناً من العدوان نحوكم أو

التخريب) والبنية الحوارية تنجح

في أن تستبطن المكبوت النفسي

لهذه الكينونة المتفطرة التي لا ترى

في الآخر أيأ كان الإخصماً لدوداً

متريصاً، زد على ذلك أن المتن

النصي قد رسم خرائط بأذخة

العتمة للإنسان العربي (لأن شعبيكم

قد أغمض العينين/ وأقفل الأذنين/

وضاع في بنية الرشد والضمير)

وهي جغرافية استقرائية كاريكتورية

وأخزة تسحب المتن الدرامي من

فضاءات بلاد السند والواق واق

صوب اللحظة الراعقة وتراجيديات

الخدلان السياسي العربي الذي

يمارس على الذات العربية أعتى

طقوس القمع والإذلال وهي إيقاعية

(تخرج- تدوس- تفر) قد نجحت في أن تكون مفاتيح مشفرة لقراءة النص المحايث للواقع المتذهب ، فالفعل الأول (تخرج) تسجل ذاكرته المعجمية حركة مدروسة للخلاص، والفعل الثاني (تدوس) يشير إلى شراسة هذه الحركة التي تهشم تحت أقدامها وجوه الاستبداد السياسي على اختلاف أشكاله ، ويضئ الفعل الثالث (تفر) لحظة الانبلاج التي تساوي غيبش الحرية وقد بقي مرتقناً في البنية الغاطسة حين هيمنت دجنة الليل على الشذرات الدرامية الثلاث (المقاصف الليلية- لفة ليلية ينطقها همساً على الفراش- مشرب ليلى- بيوت الليل- شرطة المساء والعصم- المبيت في البارات- غاراتك الليلية-ليل-ليل-...). ومن اللافت أن المخيال النصي في الشذرة الأخيرة قد شاء ومكابد جمالية حادة أن يجعل الكلمة الأخيرة من حق الصوت الرامز لضمير الإنسان العربي لتفتب تحت نبراته الراحفة كل وجوه القهر ليجعل أفق التلقي في حالة ترقب لا تضعفها عبارة (مسكينة بلاد واق) الواق لما تحمله في طياتها المسكوت عنها من إدانة لحالة التشظي والاستسلام والخنوع التي تحركت من الانوات لتطمس معالم المكان الحميم، أضف إلى ذلك أن الصياغة الشعرية للمتن المسرحي جاءت من منطلق أن الشعر هو المؤسسة الثقافية والحضارية القادرة على التسرب الى تفاصيل الروح والتي تدون مباحج الفرد

تتحرك بين واق الواق وبلاد السند داخل المتن ولكنها خارج المتن تحرك مخيال التلقي لتقصي تفاصيلها الدامية وقد فضح قول سفير الواق واق لملك السند مساحتها الشاسعة (أرى بان تيلفونوا فوراً بيوت الليل والحانات/ وشرطة المساء والعصم) أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي/ أن يكتموا الفرات/ فهم كما علمت لا يقدرون همسة ولا نفس) فآية أمكنة مفسخة هذه وآية بروتوكولات دولية تلك التي تتآزر لتبقى الإنسان البسيط المهول وراء قوته والمشغول بهموم رزقه باستمرار في حالة ذعر وفي حالة ادانة ١٩ وأي يتم سياسي شاعت الشذرة الثالثة والأخيرة فضحه ١٩:

(٣)

الصوت : مسكينة بلاد واق الواق

تخرج من ليل إلى ليل

تدوس أفاقاً إلى أفاق

تفر من سجن إلى سجن

من قيد إخفاق إلى إخفاق

إن تجلس أرض واق الواق (المستعار له) هي خاتمة النص أنثى مسريلة بالوجع (مسكينة بلاد واق) الواق) والتمتع الأمكنة الملبدة بالقمع (من سجن إلى سجن) والأزمة المتخمة بالشتات والضياغ(من ليل إلى ليل) لتتشكل من هذه الالتماعات متوازية دلالية تحاصر هذه الأم المبتلاة ولتتحول إلى قفص كبير يحجب الرؤية والهواء أمر ذو دلالة إيحائية مترامية الأبعاد زد على ذلك أن الأفعال المستعارة

(٣) :وللاستزادة ينظر: د. محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ١٩٩٤ ، مغزى الكوميديا ، ص ١٣٦ وما بعدها

(٤) : وتنقسم هذه المسرحية الى مشهدين جدليين كبيرين يرى من خلالهما المشاهد امامه كل المساوئ والشرو التي تهدد الشعب الاثيني انذاك مجسمة في تصرفات الشخصيات السياسية ، وقد عرض اريستوفانس مسرحيته باسمه الحقيقي مؤكداً على أن للمسرح رسالته تماماً كما لرجل السياسة رسالته ، ولا يكفي ان يكون الكاتب المسرحي ماهراً في فنه ، بل يلزم في المقام الاول ان يكون صاحب رسالة فكرية وسلوكية ، ينظر: نفسه، ص ٢١١

(٥) : نفسه ، ص ٢٣٥  
(٦) : اختيار مملكة واق الواق بين الارض والسماء لادانة الحروب وويلاتها . نفسه، ص ٢٣٤

(٧) : الجوقة الكوميديية تنحاز الى المنتصر اياً كانت صفاته ضد المهزوم ايا كان موقفه السابق واتسمت بحركتها الرشيقة وبعدها عن الوقار والاتزان ، وللاستزادة ينظر : نفسه ، دور الجوقة الكوميدي ، ص ١٢٢

(٨) : ينظر: مواقف الضحك وفلسفته ، نفسه، ص ١٣٠ وما بعدها

العربي ومخاوفه لتكون المسرحية برمتها بياناً ثقافياً معارضاً يؤرخ لجرح الذاكرة العربية ويشكل النسق السياسي فيها النسق المضمر للمعالجة الدرامية ولرؤى الشاعر عبدالعزيز المقالح إزاء ما يحصل من مجريات سوربالية لاتمت للراهن المعاش بأية صلة . ومن الجدير بالذكر أن المقالح لا يمسرح القصيدة وحسب وإنما يبرمج أيضاً حركة الاشتغال الشعري للمكان من خلال تأسيسه لحركة موازية بين مكانين أحدهما معروف بامتداداته الحكائية (واق الواق- بلاد السند) والآخر مكان الحدث السياسي الممتد على مساحة الوطن العربي الكبير والمتسق مع بوهيمية الأحداث التي تجري في المكان الأول.

#### الهوامش :

(١) : عبدالعزيز المقالح ، لايد من صنماء ، دار الهنا للطباعة ، صنماء ١٩٧١ :

(\*) : نفسه ، ص ١٢٩

(٢) : وهو يذكرنا بمسمى سردي يخص الحوار حين يغيب الراوي ويعمل الحوار بين الاصوات ويتزامن في اطاره زمن القص مع زمن الوقائع . وللاستزادة ينظر: د. يمني العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٩٠ ، ص ٨٤ .

(\*\*) : عبدالعزيز المقالح ، ص ١٢٧



[illegible]

**التنافس وتناسق القديم والحديث  
في لغة أميل حبيبي السردية ،**

قالت

بقلم: د. يوسف شحادة  
(بولندا)

# التناسق وتناسق القديم والحديث في لغة أميل حبيبي السردية

بقلم: د. يوسف شحادة

(بولندا)

يدمج المؤلف أطراف أقانيمه، فيصبح مجعماً للتحاور والحوار، ومسرحاً للأساطير وغرائب الأفكار. ويمسي التعلق النصي سمة من سمات السرد اللائق، لا غنى عنه.

يتخذ تداخل النصوص، عند أميل حبيبي، أشكالاً متنوعة تقوم بأدوار مختلفة في تغذية النص الأصلي بالنص المستعار، ويكون لها شأن عظيم في توسيع آفاق القارئ، ونقله من الواقع المعيش إلى فضاءات بعيدة، بمجيب الغرائب مسكونة، وبشطحات الخيال مفتونة، تشدها أساطير في رمال السراب مستترة. والنص المأخوذ لا يكون مجرد اقتباس لغرض محدد، بل يتشبع بدلالات لها وظائف فنية، تشرى العمل الأدبي، وتقوي معانيه الإبداعية، وتمضد مراميهِ الفكرية. إن ذلك كله يسهم في خلق نص جديد يقدم معنى ممزوجاً، ويضيف إلى السرد فضاء رحباً، تتناغم في مساراته أصوات مختلفة متعددة. ويظهر صدق كلام جوليا كريستيفا عن موضوع التناسق واضحاً عند قراءتنا النص الحبيبي، الذي يفتدو "عسيرة عن لوحة سيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".

## ■ "إخضية" و"سرايا بنت الفول" نموذجان

تتميز أعمال الكاتب الفلسطيني الراحل (أميل حبيبي ١٩٢١-١٩٩٦) بكثافة النص، وانفتاحه الهائل، وتعالقه وتداخله بنصوص أدبية، وعلمية، وتراثية متنوعة. هذا الانفتاح النصي البين صفة تلازم معظم أعماله، ولأسيما روايته الأخيرة "سرايا بنت الفول"، التي غالباً ما يطلق عليها اسم "الخرافية".

و"الخرافية" هذه لا تنتمي إلى الجنس الروائي التقليدي، بل تأخذ من الشكل السرد المطلق، غير المقيد، مطية لها؛ لذلك يفتدو الانفتاح على النصوص الأدبية والتراثية، المحلية منها والعالمية، والاتكاء على الكتب المقدسة من قرآن وإنجيل، واستقدام الأمثال والأقوال المأثورة، يفتدو حالة طامحة مبررة، تضفي على عملية السرد طابعاً جمالياً، يجعل من "سرايا بنت الفول" عملاً فنياً يلبس من القديم ما يلبس، وينطق بمنطوق الحاضر الحديث ما شاء له الكاتب من قصص وحديث. فنرى عالماً مختلف الثقافات، والمعتقدات، والنظرات،

بأسلوب الأقدمين وطريقتهم في الكتابة، واستخدام ما تيسر له من روائع تعابيرهم - أن نتصفح مقدمة "الخرافية" التي أصر حبيبي على تسميتها "خطبة المؤلف"، مشيراً في الهامش إلى أنه يفعل ذلك على طريقة الأقدمين في التقديم لمؤلفاتهم،<sup>٢</sup>

يعود صاحب "الخرافية" إلى التراث القديم، فيحاوّر المسعودي في "مروج الذهب" متناصاً معه في عدة مواضع من أعماله. فيورد في رواية "إخطية" مقتبسات من "مروج الذهب"، منها وصف لبحر الصين "الكثير الموج والخب"، وذلك أن البحر إذا عظم خبه وكثر موجه، ظهرت أشخاص سود طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار، أو أربعة، كأنهم أولاد الأحابيش الصفار، شكلاً واحداً وقدماً واحداً، فيصعدون على المراكب ويكثر منهم الصعود من غير ضرر فإذا شاهدوا ذلك تيقنوا الشدة. فإن ظهورهم علامة للخب. فيستعدون لذلك،<sup>٣</sup>

يتحاوّر حبيبي مع هذا المقتبس، ويتناص مع بعض من عباراته مسقطاً إياها على الواقع الغرائبي، الذي يعيش في الوطن: "أما أنا فحين أشاهد هذه الأقزام، وأشاهدها، أتيقن أن الشدة تشدني، وأنتي أصارع الخب حتى لا يفرقتي تحته. فكم من ليلة عدت فيها، بسيارتي، منهوك القوى من شدة الفهر، فظهرت لي في وسط الطريق مخلوقات قزمية طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار أو أربعة .. شكلاً واحداً وقدماً واحداً، ٤ فلما أن يكونوا

يتناص إميل حبيبي، بقصد ووعي، مع نصوص يختارها من ذاكرته، التي استقت المعرفة الغنية المتشعبة من قراءاته أمات الكتب من تراث العرب القديم والحديث، ومن أساطير الأولين، ومن القرآن والمهدين القديم والجديد، ومن ثقافات الشعوب الأخرى من بلاد الهند وحتى بلاد الإغريق وبلاد الصقالية. هذه الذاكرة كنز زاخر يشتمل النصوص، والأقوال، والأمثال، والحكم، أفاد منه صاحب "المتشائل" فائدة عظيمة. ولا يقتبس من المتن ومضامينها وحسب، بل يلجأ إلى محاكاة الشكل البنائي، واللغة، والأسلوب العربي القديم؛ فيكون أسلوب الروي والسرد، على طريقة الحريري والهمذاني في مقاماتهما الأسلوب الراجح الطاغى في معظم أعمال الكاتب، وعلى الأخص في "خرافيته" الأخيرة. لذلك أقت هذه الرواية منجماً لمقتبسات، ومقتطفات، وتضمنيات مأخوذة من كتب التراث العربي العريق. يقول فاروق وادي وقد أدرك انغماس إميل حبيبي في ذلك التراث منذ أعماله الأولى: "والثقافة التراثية للكاتب، تتبدى في أسلوبه واستشهاداته، فهو يطور أسلوباً يقترب - أو يستفيد - من أسلوب المقامة العربية (... ) وقدرة إميل حبيبي على الاستفادة من هذا الشكل، وتطويره في إطار أسلوبيته الساخرة، تظل عملاً خلاقاً يدفع من جديد إلى إعادة النظر في جزء هام ومهم من التراث الأدبي العربي"،<sup>١</sup> ويكفي - للدلالة على ولع المؤلف

الجاهلية زعمت أن النفس طائر ينسبط في جسم الإنسان. فإذا مات، أو قتل، خرج من جسمه وحلق في فناء أهله يراقبهم. ويسمونه (الهامة)، ولا تزال الهامة محومة في فنائهم لتعلم ما يكون بعده فتخبره به. ويقول راوي "سرايا بنت الغول: "حجراً انفلت من من موقعه في قمة من قمم الكرمل (...) فلما أن ينزل على رأس مخلوق برذا وسلاماً وإما أن يخترقه دون أن يزحزحه عن مكانه أو أن يستقر حجر أساس لخلق جديد - عمارة يبنها لكم يمرق جبينه ويهامته التي لن تفك عنكم بعد عودة روحه إلى باريها. قال: أما هامتي فستحلق في فناء البحر. وتحت رمال الشاطئ الجنوبي من الكرمل..." ٦،

أما ابن طفيل فيترك ظلاله بارزة على أجواء "الخرافية" عبر بعض تعابير عمله الفلسفي "حي بن يقظان"، الذي أيد نص حبيبي بدفعة فلسفية، جعلته يحلق في فضاء تناص فكري تأملي ذي معنى وجودي عميق: "قال: كل طوق يخفي مرآة. وأما مرآة الطوق الأسفل فغير صقيلة. فتعكس عليها صورة الإنسان الحيوان. وأما مرآة الطوق الأعلى فصقيلة. فتعكس عليها صورة الإنسان الإنسان. وأما مرآة الطوق الوسطى فمقعرة حتى تتلاشى جميع الصور في حقها وتبقى هي وحدها وتحرق سبحات نورها كل ما أدركته فتعكس عليها صورة الإنسان النبي" ٧،

في محاولة منه لتذكير القارئ بفظائع الغزو، والاحتلال، والحروب،

في شكل بن غوريون صغير، أو في شكل ديان صغير. ولا يلتقيان، أمامي، في وسط الشارع. فلما عشرات البناغرة الصفار، شكلاً واحداً وقدأ واحداً، وإما عشرات الديانات الصغيرة، شكلاً واحداً وقدأ واحداً (...) وكانت هذه الأحابيش تمر، أحياناً، من تحت سيارتي دون أن يصيبها أو يصيبني سوء. ويؤسفني أن أعترف أن شرف هذا الظهور، أمامي في ليالي الشدة والخب، وهي مستمرة وتشتد حتى يومنا هذا، لم يقيض لأحد سوى بن غوريون الصغير وديان الصغير. لقد ذهبا وحل محلهما سواهما. غير أنهما لم يحلا عني، أحابيش! كنت أتمنى أن يخلفهما، مثلاً، بيغن صغير أو شامير صغير. فهو ملائم شكلاً وقدأ، أو تصورا، أرثيل شارون صغير. ماذا سيبقى منه، شكلاً وقدأ؟ ولكن، ما بالعين حيلة" ٥،

كما نرى، فهذا التداخل النصي، بالنسبة لإميل حبيبي، هو الخط الواصل بين الماضي، الذي يستقي منه بعض مفرداته، والحاضر الذي يكون مسقطاً لتلك المفردات (الخب، الشدة، الأحباش وشكلهم وقدهم الواحد)، التي تبقى واحدة، رغم أن فحواها يصبح شيئاً آخر يرمز إلى واقع وشخصيات مختلفة.

تتعلق نصوص "سرايا بنت الغول" و"مروج الذهب" في لفة السرد الحبيبي مرات عديدة. فيوظف الكاتب خرافة، كانت شائعة عند بعض العرب، قبل الإسلام، ذكرها المسعودي في مروج الذهب، وهي أن طائفة من العرب في

قبل كارثة النشور، ما بين الفرات والنيل. وقد يكون أبو الطيب لم يسمع سوى زئيرهم حين قال:

ورد، إذا ورد البحيرة شارباً،

ورد الفرات زئيره والنيل

ولو لم يتنبأ، في صفوه، لما وجدوا له لقباً خيراً من هذه البحيرة، ولكانوا أيقوه لنا باسم أبي الطيب أحمد الطبري، علماً أن طبرية لم تخل، منذ ذلك الزمان، من الشعراء ومن صيادي السمك. وكلاهما شاعر ولا خيل عندهم ولا مال، ٩.

يبدو لنا، هنا، أن الكاتب أراد التوكيد على أن طبرية كانت، ومازالت، رمزاً تاريخياً، أبناؤها في انتشار مستمر حتى قبل حدوث النكبة، التي مزقت أهلها الذين برعوا في الشعر والصيد. يعود إميل حبيبي، بعد هذا التعليق على بيت المتنبى، ليتناص معه في معنى آخر يخدم تاريخ طبرية الفاص بالتشرد، والنكسات، والعيش مع الغزاة الذين قدموا إليها، وتركوا بصمات لفتهم عليها: "وقد يكون أجدادنا قالوا: الثوب "الشمط"، فلما تجاوزوا، في طبريا، تمازجوا فقالوا: "الشنط" و"الشنطة". وحملوها الى حيثما ورد زئيرهم، من الفرات حتى النيل"، ١٠.

وعلى ما يبدو، فإميل حبيبي مولع ببيت المتنبى هذا، فتجده يكرر بعض عباراته، مرة أخرى، في خرافية "سرايا بنت الغول"، ولكن بمعنى هزلي مضحك جديد، حيث يكتب: "فلاحت لهم صفحة البحيرة الساكنة التي كانت (...) على عهدها منذ أن ورد إلى مائها ملك الغاب

التي مازالت تدق عنق البشرية بسيفها الدامي، منذ بداية التكوين وحتى يومنا هذا، يلجأ الكاتب إلى استتمال جمل من استهلال لما رواه ابن الأثير عما شاهد من خراب، ودمار، خلفهما غزو المغول في البلاد. وقد راعه هذا المشهد المروع فكتب مستجداً بعبارة قرآنية: "فيا ليت أمتي لم تلدني، ويا ليت مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً". ويكرر حبيبي تعابير ابن الأثير هذه في أكثر من موضع من خرافيته، لتوكيد وحدة الحال بين ما جرى على عهد المغول، وما جرى ويجري في فلسطين على عهد الصهاينة، فيقول: "والاحتمال كبير أن يكون الحال مثل هذا الحال منذ أن خلق الله آدم. فيا ليت أمتي لم تلدني ويا ليت مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً. هذا هو ما شاهدته عيناى من رفوف وأسراب بشرية قطعت مروجنا وودياننا وجبالنا الخضراء والجرداء والشايبية - حجلانا لم تجد أعواد سمسم تلتجئ إليها وتخفي فيها من أفواه الصيادين بل وجدت سما أو ما هو أشد ظلاماً"، ٨.

ومن الشعر العربي القديم يستدرج أبياتاً، غير قليلة، لشعراء كبار على رأسهم المتنبى وأبو العلاء المرعي. في رواية "إخطية" يورد بيت أبي الطيب المتنبى الذي يذكر فيه بحيرة طبرية، فيضع هذا البيت بين قبضتي نصوصه على النحو التالي: "الطبراني، منذ أيام أبي الطيب المتنبى، هو كل من انتجع شاطئ البحيرة في شتاء وورد ماءها في صيف، لذلك تجدهم منتشرين، حتى

الذي كان زئيره يسمع ما بين الفرات والنيل فنانقسم الآن إلى هزيرين اثنين - هزير على الفرات وهزير على النيل، هذا يهزير على ذاك وذاك يهزير على هذا، وكلاهما يهزير علينا"، ١١

وبعد هذا، يُدخل الكاتب إلى نصه كلمات عديدة من بيت المتنبي الشهير:

"نامت نواظير مصر عن ثعالبها

وقد بشمن ولا تفنى العناقيد"  
فيقول معارضاً عجزه، وقالياً معناه، ليؤكد حقائق أخرى تجري على أرض فلسطين التي ابتلعتها ثعالب الغزو الجديد: "فجلسنا على صخورها العذراء جلسة نواظير مصر فلما فئيت العناقيد ولم يبشمو - أخذوا الماء واسترجعوا المجاري"، ١٢

وتصبح الذكريات كالحمى تزور بطل "إخطية"، الحمى نفسها التي كانت تزور أبا الطيب المتنبي خجلة حتى قال عنها:

وزائرتي كان بها حياء

فليس تزور إلا في الظلام"،  
فنقرأ في "إخطية": "تمودنا الذكريات مثلما كانت الحمى تمود أبا الطيب - كأن بها حياء، ويكون حياؤنا من أنفسنا أشد من حياؤها. وليس تزور إلا في الظلام حتى ولو كنا جاحظي العيون في رائحة النهار. فليس تمودنا الذكريات إلا إذا ادلهم ظلام واقعنا..." ١٣

أما أبو العلاء المعري فيخلق صاحب "الخرافية" في تخيلاته الرحبة، فيفقد التواصل مع "رسالة الغفران" تحليفاً في الخيال الفيض

مؤكداً طابع "سرايا بنت الغول" الأسطوري. فمن خيالات "الرسالة" يقتطف عبارة "مخير في تكوينها كما شاء"، ويدخلها نصه جاعلاً منها جزءاً لا يتجزأ من مبنى جملة، ومعنى كلمه: "فليس أمير ابن أمير من يعطي جنية تظهر له في هيئة ضفدع، فيخفيها تحت طيات ثوبه إلى جوار صدره. فإذا جن الليل آوى إلى سريريه وأخرجها من جلدها حورية من حور الجنان وهو مخير هي تكوينها كما شاء". (من حكاية "حداثك الحور" هي "رسالة الغفران").

سرايا نفسها تظهر كجنية، وتتشابهك صورتها مع عالم "الغفران"، لذلك نراها أحياناً من جنيات الآخرة: "ويكون ظهورها ظهور الفجاءة، فيصرخ: "ياماً!" فتضحك سرايا وتقول: "هل أنا غولة؟" فيجيب: بل جنية!" فتقطف ثمرة من ثمار "تفاح الجن" وتشطرها بفمها شطرين. وتناوله، بفمها، الشطر الآخر.

وتقول: "كل واعطش فساأسقيك من عيني"، ١٤  
هنا يتدخل المعري ليضع بين كلمات سرايا آخر فقررة من متن رواية "الغفران" - الجزء الثاني من "رسالة الغفران": "وتباديه الثمرات من كل أوب: هل لك، يا أبا الحسن، هل لك! فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله وحملته القدرة إلى فيه. وأهل الجنة يلقونه بأصناف التحية. وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين"، ١٥

إن هاتين الكلمتين تعطيان النص بعداً جديداً يتسع لعمان أرحب، لذلك يعيد الكاتب هذا النص مرة أخرى، وبمعنى آخر في فصل آخر، مضيفاً تعبیر "أديم الأرض" المأخوذ من عجز البيت لتكتمل دورة التناص ويكتمل المعنى: "وكنّت، حين يعرض هذا الرف أمامي، أخفف الوطاء على دعاسة البنزين في سيارتي متطيراً بأن أديم هذه الأرض مسرح قديم لهذه التراجيديات اليونانية... ١٨، وغالباً ما يفتح إميل حبيبي نصوصه لأبيات الشعر العربي التقليدي على مصراعها، فتكون ميداناً للحوار معها يستغله المؤلف في تعضيد مواقفه من القضايا المطروحة، وتعميدها بنفحات تاريخية واعية. ومن ذلك إدخاله عجز البيت الشهير:

"أعلمه الرماية كل يوم

فلما اشتد ساعده رماني"  
ضمن سرده الروائي: كنت أحت الركب وأنفخ في نار القرى وأشد في ساعد الولد وولد الولد. فلما اشتد ساعده رماني"، ١٩، يدخل الكاتب في نصوصه الكثير من جمل الشعر العربي الحديث مبدئياً إعجاباً ببعضها تارة، وموظفاً شيئاً من معانيها في السخرية، تارة أخرى. من ذلك، هذا النص الشعري الذي شاع أغنية وطنية، أدتها فيروز:

"وسلامي لكم يا أهل الأرض المحتلة متابعاً وسلامي لكم يا منزرعين في منازلكم!  
- إحم، إحم!  
- قلبي معكم وسلامي لكم، ٢٠.

لكن صاحب "الخرافية" سرعان ما يترك سموات الخيال العليا لأبي العلاء المعري، الذي نجح في إخراجنا من الواقع المبحرج الممجوج، "وتهريتنا" إلى العالم الآخر الموعود، ويعود نازلاً إلى أرض الواقع الأليم، حيث تقبع سرايا في عالم النسيان، ويتسرع الوطن في مسجن المراتة والاحتلال بعيداً عن حضن أبة جنبة قد تتشكل، كما تشاء لها شهور الرجال. فيُخرج إميل حبيبي القارئ من وهمه الدائم مذكراً بالواقع الحقيقي المزري، المتمثل بصورة سرايا الفلسطينية المنسية، التي مازالت ظلالها بعيدة عن السعادة، وقصية عن جنان الخلد: "إياكم، يا أحبتي الغائبين، أن ترتضوا من الوطن بجنبة تأوون بها إلى سرائركم وتحسبوا أن الواحد منكم مخير في تكوينها كما شاء فالجنة لا تتسب إلا إلى عدن. وأما سرايا، فعلى الرغم من مزابل النسيان، فمن لحم ودم، ١٦،

أما بيت أبي العلاء الشهير "خفف الوطاء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد"، فأثار قريحة كاتبنا، كما أثار من قبل شاعرية عمر الخيام، الذي أتى ببيت يشبهه، استلهم الشاعر أحمد رامي معانيه، فنظمه على هذا النحو:

"فامش الهوينى إن هذا الثرى

من أعين ساحرة الإحوزار"،  
فيكتب حبيبي متناصاً معه بكلمتين اثنتين هما "خفف الوطاء": "فكنت أذكر له معلماً كان مألوفاً عليه وما كان حج إليه، بعد. فنخفف الوطاء إليه. فنجدّه أو لا نجدّه"، ١٧،

الأرض فلأما ابتلعتهم وإما لفظتهم  
وإما أحييت أمواتهم أطياها يهيومن  
على وجوههم عمياً وبكماً  
وصماً" ٢٤

يتناص كاتبنا مع كلم الحديث  
النبوي الشريف، ومنه قول الرسول  
"لا فضل لعربي على أعجمي إلا  
بالتقوى"، مدمجاً إياه بعبارات قرآنية  
مثل: "تعاونوا على البر والتقوى ولا  
تعاونوا على الإثم والعدوان"، فيقول  
"وكانوا يتعاونون على البر والتقوى  
في هذا المضمار".

ومن الإصحاح يورد جزءاً من  
رؤيا يوحنا اللاهوتي عن الكوريم  
والسرافيم - أقرب الملائكة إلى  
العرش، ثم يتناص مع الشاعر  
الجاهلي أمية بن الصلت، الذي  
عاصر الدعوة المحمدية، في قوله:

"ملائكة لا يسأمون عبادة

كروية منهم ركع وسجد"،  
فيحدثنا حبيبي على لسان  
الراوي: "قلت: يرى اللاهوتيون أن  
الكوريم والسرافيم هم أقرب  
الملائكة إلى العرش بل هم حملته  
وحراسه الذين لا تنام عين من  
عيونهم من الأزل وحتى الأبد ولا  
يسأمون هذه اليقظة" ٢٦،

من إنجيل "متى" يقتبس عبارات  
تشير إلى المعجزة الإنجيلية، التي  
تقول أن نحو خمسة آلاف رجل،  
ماعداء النساء والأطفال، قد شبعوا  
من سمكتين وخمسة أرغفة، فيتناص  
معها كما يلي: "وكانوا في الغالب  
يمودون بأربع سمكات هي مقتبل  
العمر، أو أكثر أو أقل قسمة ونصيباً،  
ويقولونها بزيت الراموي، ويعزّمون  
على الجيران مكررين معجزة إلهام

إن البحر الذي عشقه إميل حبيبي،  
وعرفه جيداً، وعاش على شواطئه  
سني حياته كلها، جعله قريباً من  
الصيادين وأسرارهم، وحكايات  
الأمواج، وما تحتها وفوقها. فلا  
ندهش إذن، حين يداخل نصوصه  
بنصوص "الشيخ والبحر" لإرنست  
همنغواي. هذا التناص مع همنغواي  
مقارنة واعية، تترك في ذهن القارئ  
انطباعاً مفاده أن ما جرى لمعجز  
همنغواي هو واقع وحقيقة، وليس  
خيالاً روائياً، وأن ما حدث لبطل  
حبيبي حقيقة واقعية، أشد وأفظع  
مما حدث في "الشيخ والبحر"، وفيما  
استطاع شيخ همنغواي أن يعود إلى  
الشاطئ بهيكل عظمي، هو ما أبقاء له  
سمك القرش من الحوت العظيم الذي  
اصطاده، فقد عاد صاحبنا إلى البر  
في ذلك الصباح خالي الوفاض وخالي  
البطن - بطن القارب - لا أسماك ولا  
عظام أسماك" ٢١.

تبدى ثقافة إميل حبيبي  
الفكرية، والدينية، متشعبة وواسعة  
الآفاق، فهو يداخل نصوصه  
بأقتباسات من القرآن والإنجيل على  
حد سواء، ويتناص مع أحاديث  
الأنبياء وقصصهم. من القرآن  
يقتبس تعابير وعبارات كثيرة، تعطي  
أسلوبه قوة تعبيرية تخدم نضج المولع  
باللغة القديمة، التي لم تزل تجد  
لنفسها موطناً في نفوسنا لا  
يتزحزح، رغم مرور العصور، وتغير  
اللغات والعقول. ومن سورة الدخان  
يقتطف آيتين على النحو التالي:  
"الآن جاء يوم الحشر الفلسطيتي -  
يوم لا يغني مولى عن مولى شيئاً.  
ولا هم مبصرون. لقد انشقت



فقالت: "يا بني، أجلستها على الروشن وجلست برا منها. إذا رأيت الباطنية قد وصلوا إلينا دفعتمنا رميتمنا في الوادي فأراها قد ماتت ولا أراها مع الفلاحين والحلاجين مأسورة"، ٢٠ ثم يروي صاحب "الخرافية" ما يقول بطله، مدخلا بعض كلمات ابن منقذ في سرده: كنت جالسا على صخرتي المختارة (...) صخرة ذات عنق مشرئب نحو البحر من تحتها ونحو السماء من فوقها حتى كأنها، والله، ذلك الروشن الذي سبق ذكره في قلعة شيراز. والبحر من تحتي "عربانا" يرفمون عقائرهم استغاثة ولا من مغيث ولا من مجير، ٣١

ويستقدم كلمات تاريخية قالها في غابر الأزمان قادة عظام، وظل الناس يرددونها في حالات تشبه المناسبة التي قيلت فيها. فهذا طارق بن زياد - الشخصية التي ارتبطت بالقوة، والإقدام، ومواجهة الأخطار - يصبح، وصدى أقواله، صهوة تمتطيها نصوص "الخرافية": "فلذا تغير الريح وتجهم وجه البحر أصبح طارقاً بن زياد: البحر من أمامه والعدو من ورائه وليس له، والله، إلا الصديق والصبر...، ٣٢

يتناص إميل حبيبي، أحياناً، مع مقولات إيديولوجية علمانية شاعت في المشرق العربي عامة، ومنها على سبيل المثال: "الدين لله والوطن للجميع". لكنه يغير في فحواها معبراً عن مدى الفاجعة التي أصابت الوطن؛ فالوطن أصبح تيهاً وضياعا بعد الاحتلال: "لا فرق بين نصراني ومسلم. كلنا في الهم فلسطيني! فالدين لله والته للجميع".

الجياع. وحرفتهم الإكثار من زيت الزيتون في المقلَى. ورأوا، في هاتين المعجزتين، غاية الصمود والتصدي، ٢٧

كذلك يتكئ إميل حبيبي على نصوص مأخوذة من "سفر التكوين" ليعزز وصفه الأرض، كما كانت قيل الخليفة، بعشاق من الكتب السماوية: "أو نكون قد عدنا إلى ما قبل الخليفة. حين كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح إله يرف على وجه المياه. فلا يكون السمك وكل ما يسبح في الماء وكل ما يدب على الأرض وكل ما يطير في الفضاء قد خلق بعد"، ٢٨

ويوظف في نصوصه بعض ما ورد في قصص الأنبياء ليضفي عليها طابع الأسطورة، التي تنحو نحوها خرافية "سرايا بنت الفول" بشغف واضح. ففي إشارة إلى امرأة لوط، التي نظرت إلى ورائها فتحولت إلى عمود ملح، يكتب حبيبي: "وجلس إلى جانبي في السيارة مطأئ الرأس لا ينظر إلا إلى عصاه الذي وضعها بين قدميه. قلت: أتخاف أن تنظر إلى ورائك فتقلب إلى عمود ملح"، ٢٩

من التاريخ يستحضر الكاتب شخصية أسامة بن منقذ، شاعر الحروب الصليبية وفارسها، ليسقطها على حاضرنا، ويسرد مقطعاً من كتاب "الاعتبار"، لابن منقذ، يروي فيه ما حصل لأمه، وأخته، بعد معركة مع "عربان" اغاروا على قلعته: "فوجد أخته على روض يشرف على الوادي وقد ارتدت خفها وإزارها. فسأل الوالدة: وأختي - إيش تعمل هنا؟

إليه إميل حبيبي للوصول إلى رواية مفتوحة الأفاق، تتبع طريقة تتابع الحكايات. فنرى خرافية "سرايا بنت الغول" و"أخطية" مثالا على الأسلوب الفريد، الذي اتخذته الكاتب في سرد حكاياته ضمن إطار روائي حكاوي متأنق، حكاية وراء حكاية، ونصاً متداخلاً بنصوص مشهورة، وأخرى مغمورة، ينفذ الكاتب عنها غبار التاريخ، أو غمار النسيان، ليصل إلى رواية تشبه القديم المريق، وتناطح الحديث المعاصر. وكما يؤكد كثير ممن درس الآثار والمتون الأدبية، ومنهم ليستش، فإن النص "ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف، إن شجرة النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أولاً شعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتماً نص متداخل"، ٣٦

كذلك يأتي السرد الحبيبي مؤكداً هذه الحقيقة، التي تظهر مدى تداخل النصوص في تكامل فكري إنساني، غني بديع، وفي حوار غير منته، أسسه الثقافة التي هي ملك البشرية المتوارث، ونتاج فكرها الجماعي المتسامي.

\*\*\*

إن الكاتب مغرم بتوظيف الأمثال العربية، الفصيحة أو الشعبية منها، في نصوصه السردية. يبدو أنه لا يتركها على حالها، بل يقوم بتحويلها، أو التعليق عليها مانحاً إيها نكهة جديدة، ومعنى طريفاً يدخل في باب تقوية السخرية البارعة، التي تعتبر معلماً من أهم معالم السرد الحبيبي. ومن ذلك تنافسه مع المثل العربي "ما أكذب من شاب تغرب إلا شايباً ماتت أجياله" حين يقول: "فكيف بحالي وقد أوسيت أمسك هذا المجد من طرفيه: ما تغربت ولم تمت أجيالي بل هم الذين تغربوا وتركوني أموت وحيداً"، ٣٧ وقوله متناصاً مع مثل آخر: "ومع علمي بأن لو فيها خير ما رماها الطير وقع اختياري عليها فألقي مدافعة زملائي على هذا الموقع"، ٣٨ ويتالق بمثلين في جملتين متتابعتين على النحو التالي: "إن مهنتي هي صيد السمك، وأما الأدب فهو هوايتي المحببة. وأما السياسة؟ قد قيل: لا يستطيع المرء أن يحمل بطيختين في يد واحدة. فكيف بهذه البطيخة الثالثة؟ قيل: حملوه عنزة ف... (....). قال: شيلوا علي الثانية"، ٣٩

إن انفتاح النص الحبيبي، وتقبله الغريب والقريب من تراث الفكر البشري، وتفاعله الدائم مع مجموعة هائلة من نصوص أدبية، وعلمية، ودينية، وخطابية، وحكم وأمثال، يجعله مرتما خصباً لكافة أشكال التضمين والاقتباس، والتناص، واقتناص شتى الفكر والمعاني، وتحويلها، وتطويرها، لتخدم ما تاق

- ١٣ المصدر نفسه، ص ٦٨١  
 ١٤ المصدر نفسه، ص ٨١٤  
 ١٥ المصدر نفسه، ص ٨١٥  
 ١٦ المصدر نفسه، ص ٧٨٣  
 ١٧ المصدر نفسه، ص ٧٦٢  
 ١٨ المصدر نفسه، ص ٧٩٦  
 ١٩ المصدر نفسه، ص ٨٤٧  
 ٢٠ المصدر نفسه، ص ٨٧٨  
 ٢١ المصدر نفسه، ص ٧٣٥  
 ٢٢ المصدر نفسه، ص ٧٣٦  
 ٢٣ المصدر نفسه، ص ٧٤٣  
 ٢٤ المصدر نفسه، ص ٨٢٦  
 ٢٥ المصدر نفسه، ص ٧٤٠  
 ٢٦ المصدر نفسه، ص ٨٣٣  
 ٢٧ المصدر نفسه، ص ٧٢٥  
 ٢٨ المصدر نفسه، ص ٧٣٨  
 ٢٩ المصدر نفسه، ص ٧٦٣  
 ٣٠ المصدر نفسه، ص ٧١٩  
 ٣١ المصدر نفسه، ص ٧٢٣  
 ٣٢ المصدر نفسه، ص ٧٤٣  
 ٣٣ المصدر نفسه، ص ٨٣٠  
 ٣٤ المصدر نفسه، ص ٨٢٣  
 ٣٥ المصدر نفسه، ص ٧٢٤  
 ٣٦ ينظر: إبراهيم عوض، مناهج النقد....، مصدر ذكر سابقاً، ص ٢٥١

- ١ فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دائرة الإعلام والثقافة، بيروت (لا تاريخ)، ص ١٢٥-١٣٦  
 ٢ إميل حبيبي، الأعمال الأدبية الكاملة، الناشر سلام إميل حبيبي، الناصرة ١٩٩٧، ص ٧١٠  
 ٣ المصدر نفسه، ص ٥٧٤  
 ٤ تسويد الحروف وإمالتها، هنا وفي المواقع اللاحقة، من صنع صاحب المقال للإشارة إلى الكلمات، والعبارات، التي اقتبسها إميل حبيبي من نصوص أخرى.  
 ٥ إميل حبيبي، الأعمال الأدبية....، مصدر ذكر سابقاً، ص ٥٧٤-٥٧٥  
 ٦ المصدر نفسه، ص ٧٨١  
 ٧ المصدر نفسه، ص ٨١٣-٨١٤  
 ٨ المصدر نفسه، ص ٧٩٦-٧٩٨  
 ٩ المصدر نفسه، ص ٥٧٩  
 ١٠ المصدر نفسه، ص ٥٨٠  
 ١١ المصدر نفسه، ص ٧٢٦  
 ١٢ المصدر نفسه، ص ٧٢٦



# النقد الدلالي المنهج والمصطلحات

بقلم: أ.د. فايز الداية  
(الكويت)

مكتبة  
الكويتية  
للدراسات  
الإنسانية

# النقد الدلالي المنهج والمصطلحات

بقلم: أ.د. فايز الداية

(الكويت)

الاستمانة بالخارج إن اقتضت الحالة، ثم الاستقراء الشمولي للأعمال الأدبية، وهذا ما يحقق - في رأينا - العلمية في التداول مقترنة بالذوق الذي لا تتحكم به شكلانية الإحصاء والأرقام.

لقد جاء هذا المنهج ثمرة تجارب تطبيقية قمت بها مع مجموعات طلبة الدراسات العليا بجامعة حلب وجامعة صنعاء أواخر السبعينات وامتداد الثمانينات حتى مطلع التسعينات من القرن العشرين، وقد رصدت التطور الدلالي في دواوين الشعر العربي الحديث وبعض المجموعات القصصية، ثم تناولت الدلالة في الصورة في دواوين حديثة، وكذلك بلورت تصنيف المجمع الشعري وهكذا كانت الخطوط ترسم مع خطوات التطبيق ومناقشتها داخل الجامعة وفي عدد من الملتقيات العربية في حلب والقيروان وصنعاء، ثم تطور هذا التجريب في عقد التسعينات على شكل بحوث دلالية ونقد تطبيقية لقصائد ودواوين، وقد تجاوزت هذه الأعمال الخمسين بحثاً ومقالة نشرت في مؤتمرات وكتب ومجلات ونوقشت في الكويت وأبو ظبي والجزائر.

■ يقوم درس التطور الدلالي وشرح أبعاد الرموز على تحديد المساحة التي تتحرك فيها واتساعاً وتفسير أوانها بانتقال بيت الحقول ، وذلك عبر الوحدات الدلالية هي المدلول

## كلمة أولى

تعرض هذه الأوراق مشروعاً نقدياً تتكامل تصوراتها وأدواته الاصطلاحية، وتمثل تزاوجاً بين المعطيات اللغوية الدلالية والسيمي النقدي لاكتشاف إمكانات النص الأدبي/الشعري.

لعل المسوّغ الرئيسي لطرح العمل على مائدة الحوار بين الدارسين والنقاد هو بناؤه على هيئة لا تقتفي مثلاً سابقاً عليها بحرفيته، وقد ائتلف في (المنهج الدلالي النقدي) الأصول الدلالية العربية القديمة، ونتائج الدرس الدلالي الحديث إضافة إلى ثقافة مفتوحة على المناهج النقدية العالمية، وكان معيار سلامة هذه الثقافة عدم وقوعها في التناقض أو الخلط الذي تتفنى معه الفاعلية، وأهم الأسس في الرؤية النقدية: قراءة النص من الداخل ثم

لم يكن مستطاعاً عرض المنهج والمصطلحات في إطار الشواهد والنصوص لأن هذه يحققه كتاب أعمل على ترتيبه من مجمل الجهد النقدي الذي نشرته في السنوات العشر الأخيرة.

اعتقد أن منطلق الحوار يتضمن قضيتين هما ، ١ مدى كفاية هذا المنهج ومصطلحاته لإنتاج مادة نقدية قابلة للتداول بين الأدباء ولدى المتقنين لتجمع الطرفين أو تفتح طرقاً بينهما ، ٢ تفكيكنا للتراث النقدي العالمي وللمنجز المعاصر وإعادة البناء من خلال رؤية المناقد لا تتخذ لها مرجعية مقيدة من أقوال أفراد النقاد أو مناهج باعياها وإنما يكون الرصيد العام مادة مصدرية لنا كما هي لهؤلاء ، وتكون لنا القدرة على التركيب منها بحسب خصائص العربية وقيم لنا تختلف من قيم للآخرين في أركان الحضارة.

## ٢ . المعجم الشعري

كان مشروع المعجم الشعري الذي تبلور - بعد عدة حلقات بحثية مع طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية بجامعة حلب ١٩٨٠-١٩٨٤ - في شريحة من شعر صلاح عبدالصبور سنة ١٩٨٥ (١) . نقلة حديثة لاستخدام الأدوات الدلالية بعد إنجاز رصد لتطبيقات الدلالة في التراث النقدي واللفوي ١٩٧٨ (٢) . كشف عن ثروة من عمليات التأصيل وشرح الدلالات السياقية في قصائد الشعراء القدماء ، وكان للمنهج المعيارى أثر

في بقاء هذه الجهود في المراحل النقدية الأولى في كتب شروح الشعر في القرن الرابع الهجري (٣) . (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ، وشرح القصائد التسع المشهورات لابن النحاس ، والفسر الكبير والفسر الصغير في شرح ديوان المتنبي لابن جني...) ولم تتسع لها فصول الكتب النقدية ومحاوراتها لتغدو منهاجاً مكتملاً له فاعليته في إطلاق التفسير والمخيلة الشعرية ، ويبدو أن تناقضاً قام بين الجونح إلى المحافظة وإغلاق المنافذ وتلك الإمكانات لتطور اللغة التي برزت في كتب اللغة والأدب والفقه والفلسفة ، ومن شواهد السكون وفقدان حركة النمو الممكنة وقوف المادة المعجمية العربية دون بلوغ المعجم التأصيلي اشتقاقاً وتاريخاً ورسماً لحيوات الكلمات العربية رغم وفرة التحليل الجزئي لمعدي من أصول المواد في المجامع وكتب المفردات بدءاً من القرن الرابع الهجري ،

أردت من المعجم الشعري أن يكون تأسيساً على درب النقد عندما يحلل أداة هذا الفن وهي اللغة انطلاقاً من دوالها ومدلولاتها في حالاتها المتعددة وما يصيبها من تطور ، وفضلت الابتداء بالشعر الحديث لأن ملامح الجودة ممكنة على نحو أكثر وضوحاً ويسراً ، وقد انقسمت خطة المعجم أقساماً أربعة تتحقق باستقراء شامل لديوان الشاعر يضمن العلمية والموضوعية ، فلن يتحكم المزاج أو الفكر بإهمال جانب من الإنتاج الإبداعي ، أو

في حالتها التركيب الوصفي والإضافي- يلج عليها سواء كانت مفردات من أصل اشتقاقي واحد أو من كلمات من مجال مادي أو ذهني أو نفسي، ونحرص على تبين مرات التكرار التي تؤكد رمزيته وتفتح باب التأويل والتحليل في إطار السياق.

ويقوم درس التطور الدلالي وشرح أبعاد الرموز على تحديد المساحة التي تتحرك ضيقاً واتساعاً وتتغير ألوانها بانتقال بين الحقول، وذلك عبر الوحدات الدلالية في المدلول- المفهوم السياقي.

أدى رصد المعجم الشعري في ديوان عمر أبي ريشة (٤)، وجمع بطاقاته وإجراء بحوث جزئية تجريبية مع طلبة الدراسات العليا بجامعة صنعاء ١٩٩٠-١٩٩١ إلى تحول المشروع إلى اتجاه آخر، فقد لفت انتباهي وأنا أراجع النظر في قصائد الديوان، وأتابع الرموز الخاصة بـروز مجموعة من الدوال تنتمي إلى حقول دلالية مادية في الطبيعة ونفسية وذهنية لها حضور مميز بين الحقول عامة في الديوان، فتوجهت إلى جعل هذا الجانب من درس الدوال في المعجم الشعري أساساً في معرفة عالم الشاعر، وتوسعت في الزوايا التي تتشقق منه في إطار حـمل اسم (الدائرة الدلالية).

### ٣ . الدائرة الدلالية

لقد جعلت مصطلح (الدائرة الدلالية) عنواناً لدراسة الحقول الدلالية في النصوص الشعرية نقدياً، يقوم المنهج على رصد الدوائر الدلالية الأكثر حضوراً في نتاج

بتركيز النظر والتفصيل على جانب منه إضافة إلى أن تتبع الدلالة وتشريحها لا يفسح مدى لتأويل مغالط أو مبالغ.

ولابد من توضيح فارق ما بين هذا النهج وما أراده باحثون آخرون في أعمال المعجمية الشعرية، فقد توجهت إلى رسم صورة للتجربة الشعرية من خلال الجدة في لفتها- لا برصد أصم لكل الدوال- مما يؤدي إلى دراية بجدة الرؤية والفكر وانزياح الأساليب، لهذا جاء تحديد الأقسام لترصد:

١ . الدلالة الحديثة التي تطورت وفق واحد من قوانين التطور الدلالي: من المحسوس إلى المجرد، والتعميم والتخصيص والانتقال بين الحقول الدلالية سواء كان هذا التطور كاملاً أو كان بعلاقات موقعية.

٢ . الدلالة في الصور الحديثة، ونقص الأشكال البلاغية التي يدخل في تركيبها دال أو أكثر من معطيات الحياة المتطورة، وهنا تميز الصورة المتغيرة عن جزء من رؤية معاصرة على نحو من الأنحاء.

٣ . الرموز العامة وهي الدوال المعبرة عن الأساطير أو التاريخ العربي الممتد من الألف الثالث ق.م. وكذلك يدخل في الرموز ما له صلة بالتاريخ الأدبي والاجتماعي، وما يستمد من التراث الإنساني، ومن الواقع المعاصر الذي يخلق أساطيره ورموزه مع تفاعلات العالم التي لا تتوقف.

٤ . الرموز الخاصة وتمثل استعمال الشاعر لدوال- مفردة أو



الجزئي المعاصر أي مجموعة القصائد في مرحلة من حياة الشاعر، أو بالمعنى المطلق أي مجموع الإنتاج الشعري- ويلحظ التكرار والإلحاح على دوال يمكن إدراجها في دائرة أو أكثر، وإثر هذا ينتقل الناقد إلى:

٢ . القسم الثاني وهو الاستقرار الشامل للقصائد بحثاً عن صورة الدائرة الدلالية من خلال توافر مفاتيحها (الأسماء، الأفعال، الصفات) ويتضح من المسار أننا لا نجري إحصاء لكل الدوال في الديوان ثم فرز الدوال الأكثر تردداً، فهذه حصيلة صماء وفيها تتقدم كلمات لا يربطها رابط قد تكون من الأدوات النحوية أو هي أسماء وأفعال تصل أطراف الجمل ولا تعطي دلالة هامة، وإذا قابلنا بين كثرة كهذه ومجموعة تقل عنها هي جزء من دائرة أساسية يتبين الدور الفعال للتخير في التعبير عن مكون نفسي أو اتجاه وموقف عبر إشارات خاطفة تميزنا إلى مركز الدائرة ودلالات جوهرية، ونعتقد أن العملية النقدية تؤسس على تعايش مع التجربة الشعرية ودخول في عوالمها، وهذا ما تساعد عليه القراءة المتعمدة واكتشاف الملامح ضمن سياقات حية لا عبر أرقام، إننا أمام بارقة وتوقع ثم تتبع وغوص في حنايا القصائد ومعانيها وإشكالات تكتنفها، وهكذا يتداول الناقد معطيات الرصيد الدلالي على أنها كائنات تنفخ وتحيي في علاقات تتوالد منها وجوه وينبض الزمن بحلم أو بآنين أو ثورة.

الشاعر، وذلك بجمع الدوال/ المفاتيح في كل دائرة على نحو شمولي يستغرق كل القصائد تحقيقاً للخطوة العلمية الموضوعية الأولى التي سبقتها الخطوات التحليلية لهذه المادة اللغوية الكاشفة عن وعي الشاعر المرتبط بجوانب في الطبيعة أو الفكر أو الانفعالات، ونحن نرى أن ظهور دوال معينة لدوائر دلالية في عدد من القصائد والمواقف وعبر أزمنة متفاوتة ومتباعدة إنما يكشف دخيلة المبدع ويلون الأشياء والوجوه والأحداث التي يقف عندها في حياته وفي عالم الآخرين، وبعبارة أخرى إن هذا المنهج يبين قدراً كبيراً من تكوين الشاعر وفي الوقت نفسه يوضح استمداده القيم التي تتفاعل مع التجارب والمواقف التي يخوضها، ويوغل التحليل عندما يبحث في مرجعية الدائرة ودوالها، فنذكر دوافع حركت الإحساس والفكر في مسار قريب من محيط الشاعر، أو ابتعدت به إلى آفاق أخرى تاريخية أو من بيئة طبيعية أو ثقافية أجنبية، ولا شك أن هذا ينور كثيراً مما نطالع من إبداع إضافة إلى زاوية أخرى هي التساؤل عن غياب دوائر يتوقع حضورها في القصائد لمن عاش قرب البحر أو في بيئة جبلية أو في أوساط لها نشاطها الاقتصادي في حقول معينة وغابت عن أعماله الشعرية الدوال المرتبطة بها.

أما الجانب الإجرائي في المنهج فيتابع عبر أقسام:

١ . أولها سير أو استطلاع أولي تتم فيه قراءة الديوان- بمعناه

تصدر عن إحساس داخلي يختزن الخيوط الجوهريّة التي تمتد ذاكرة الإبداع بحركة هي مزيج من الوعي الظاهر والإحساس الباطن لتتضم بريقاً خافئاً إلى زوايا التجربة.

ثمة حالتان لتناول هذه التجليات أولهما تجد لدى الشاعر الأنواع/ الفروع جميعها على تفاوت فيما بينها، والحالة الأخرى يتمثل فيها حضور جزئي عند الشاعر، ويأتي رصدنا للمقارنة بين الدوائر لديه والبحث عن هذا البروز لدوائر أو للمساحة المحدودة لدائرة أو أكثر أو لغياب تام، وكذلك يمكن أن تتنظم مقارنة بين الشعراء بحسب حظوظهم من الدوائر.

٥ . وأما القسم الخامس من الإجراءات فينفتح على تجليات تعود فيها إلى القصائد- خاصة البؤر والمقاطع- في سياقها المتكامل بعد ذلك التحليل الجزئي لترسم محاور الدائرة في حالتها السياقية ملتصمة بالتجربة الشعرية لقصيدة أو أكثر، وستعتمد هذه المحاور بحسب كل دائرة وطبيعة ارتباطها بمواقف الشارع وما يريد توصيله.

يثير تصنيف الدوال والإشارة إلى صيغها الصرفية وعلاقاتها بالسياقات شبهة لدى بعض الباحثين فيرون ميلاً إلى إنجاز لغوي يسجل حالات لغوية- دلالية في استعمال حي ضمن نص يمكن أن يضم إلى استعمالات أخرى لرسم مخطط اللغة المعاصرة- أو اللغة في عصر من العصور- بما لها من توزيع وما اكتسبته من تطور بحسب ما تخوض من تجارب في جنبات الحياة.

٢ . وفي القسم الثالث من الإجراءات تصف الدوال في الدائرة وفق حزم دلالية هي الأجزاء التي تجلت في الديوان، وتضم كل حزمة عدداً من الدوال (أسماء، أفعال، صفات) وهنا نميز ما اختاره الشاعر ونلاحظ التوتر بحسب ما حوته الحزمة يوماً يتكرر من كل دال فيها، فقد تقتصر على قدر محدود لكنه يتردد مرات كثيرة، إضافة إلى التحليل الاشتقاقي والدلالات الصرفية، ويصبح أن نقول: هذه هي دائرة الشاعر الدلالية وقد اختص بها- على ما هي عليه اتساعاً وضيقاً في حزمها- لأن شعراء آخرين ستكون لهم صورههم المختلفة التي اختاروا زواياها من الدائرة ذاتها.

٤ . وفي القسم الرابع يرصد حضور الدائرة موزعاً على ثلاثة فروع الأول هو البؤرة الدلالية حيث نجد أن القصيدة قد هيمنت عليها هذه الدائرة- وهنا قد تكون المفاتيح/الدوال كثيرة أو قليلة، وقد ينفرد دال واحد بالقصيدة مشعاً عليها ومتلاقياً مع دوال من دوائر أخرى، والفرع الثاني هو مقطع شعري ضمن بناء القصيدة ينتسب إلى هذه الدائرة وجاء جزءاً من تكوين متعدد اقتضته تجربة الشاعر، ولهذا فهو يتفاوت بحسب بنية القصيدة، والفرع الثالث هو الومضة الدلالية وتقتصر بها الدال المفرد أو المشكل تركيبياً تعبيرياً في القصيدة وغالباً ما يأتي صورة فنية، ورغم صغر المشاركة الشكلية فإن الومضات تعطي مؤشراً هاماً لأنها

وإن هذا الاعتقاد بانصراف المنهج إلى نتائج لغوية أكثر منها نقدية يطرح من زاوية أخرى تقول إن الرصد والتصنيف للدوال يمكن أن يطبق على النصوص/ الدواوين يستوي فيها المتألق والكابي الضعيف الذي لا حظ له من الشعر إلا رسمه الخارجي.

ونرد بأننا احترزنا في توجّهنا بتوضيح الفاية النقدية، وذلك بالتأكيد على ترابط الأداة اللغوية ووعي الشاعر الذي يلون تعبيره عن العالم، وعلى العلاقة المركبة التي يتيح لها القسم الخامس من إجراءات المنهج الدلالي جلاءها إذ يفسح المدى لعدد من المداخل التأويلية لتجارب الشاعر استناداً إلى القدرة التعبيرية للدلالة مع الطاقات الأسلوبية الأخرى في الصورة والتركيب اللغوي والموسيقا، ونضيف في هذا الرد أن اختيار النصوص مسؤولية الناقد ودليل ذوقه وقدراته، فإذا ما استقام حسه الجمالي مع نضج أدواته أتى إلى ما يستحق عناء التحليل والكشف إلا إذا أراد أن يبين حالات سلبية لها موقع في تقويم المشهد الأدبي في مرحلة من المراحل.

وفي المحصلة لا ينبغي توجّهنا النقدي تراكم نتائج لغوية يستفيد منها الدارسون الآخرون من مواقعهم وليس ثمة إشكال لأننا لا نقف عند نتائج اللغوية في القسمين الأول والثاني من الإجراءات المنهجية وإنما نعدها أساساً يعلوه ببيان تحليلي نقدي. أما عن الدائرة وقراءة النص-

القصيدة فيبدو المنهج الدلالي سعيّاً إلى كيان نستجمع مكوناته من ديوان الشاعر الذي تشكل قصائده جزئيات تتكامل في نهاية المطاف مظهرة ملامح صاحبها الفكرية النفسية، كما أن الناقد يحيط بالوشائج بين المادة الدلالية وألوان من الأساليب، ولكن هل يصلح هذا المنهج لقراءة النص عندما يكون قصيدة هي مركز اهتمامنا نود استطلاع التجربة الشعرية والتواصل مع جمالياتها؟ وهل يمكن أن تستقل بالقراءة أم أنه لا مندوحة عن الربط بالنصوص الأخرى في الديوان- أو الدواوين- وكيف تتم الحركة؟

إننا نجد أنفسنا أمام نوعين من النصوص وأحد تهيمن عليه دائرة أساسية وآخر تتعدد فيه الدوائر، وفي الحالتين يظل التناول الدلالي واحداً من أركان التحليل الأسلوبي يتضاهر مع الأركان الأخرى التي يتفاوت حضورها بحسب أجواء التجربة الشعرية التي تتطلب دوراً للصورة أكبر أو الدلالة أو الرموز.

ونحن نرى أن من حق الشاعر أن نقرأه من خلال أعماله متجاوبة، فبعض دلالات النص وصوره تكون إشارة تستكمل في عمل آخر تال، وقد تكون الخط الأخير في لوحة بدأت في نص سبق أو أكثر وهنا نحتاج إلى معرفة تاريخ إنجاز القصائد بشكل دقيق أو من خلال علامات في النص أو خارجه، وهذا ما يتبعه لنا الشاعر في العصر الحديث وفي دواوين من الشعر القديم.

وهكذا نجد أن قراءة النص تمتد لتستفيد من نتائج دراسة الدائرة

القصيدية العربية في  
المشرق): الكويت، مؤسسة  
البابطين، ١٩٩٦

\* دراسة تناولت عدة دوائر في  
ديوان صغير أو ديوان كامل للشاعر:

١\* الدوائر الدلالية (الحماسة،  
الغزل، البحر) في شعر أبي فراس  
الحمداني، مؤسسة البابطين،  
الكويت، ٢٠٠١

٢\* الدوائر الدلالية (الطفولة  
والخصب، البحر، الطيور) في ديوان  
(الإنسان الصغير) للشاعرة نجمة  
إدريس: عدد خاص من مجلة  
المدى/دمشق، ٢٠٠١

٣\* الدوائر الدلالية (البحر،  
الصحراء، الطبيعة الخضراء) في  
شعر فهد العسكر/ مجلة الكويت/  
٢٠٠٣م.

\* دراسات نقدية دلالية تناولت  
قصيدة ثم ربطت بالديوان:

١\* قصيدة (عروس المجد) لممر  
أبي ريشة/ مجلة الكويت.

٢\* قصيدة (شدوان) لأحمد  
عبدالمعطي حجازي/ مجلة الكويت.

٣\* قصيدة (أغنية للصحاري)  
لمحمود حسن إسماعيل/ مجلة  
الكويت.

٤\* قصيدة (امرأة من بلور) لعلي  
السبتي/ مجلة الكويت.

#### ٤. المصطلح الدلالي، دراسة

##### تحليلية

استند المنهج الدلالي أولاً إلى  
عدد من الأسس- المفهومات تتحدد  
علاقة الإبداع الأدبي/ الشعري  
وصاحبه باللغة والنتائج المترتبة على

الدلالية، وتعد المفاتيح الدلالية  
الرابط الذي يمين على التفسير أو  
يؤدي إلى مقارنة تظهر تبايناً أو  
درجة من التطور في مواقف  
الشاعر.

لقد رغبتنا في هذا العرض  
الموجز للمنهج الدلالي كيما تبين  
الخطوط المتقاربة بين اللغة والنقد،  
فندرك سبب إشكالية التداخل  
السليبي لدى بعض الدارسين، وقد  
سمعنا في الوقت نفسه إلى وضع  
احترازا ليقى النقد هدفاً واضحاً  
مسارنا إليه.

ولعله من الضروري التأكيد على  
أن ما أوردناه مستمد من مجموعة  
التطبيقات النقدية الدلالية التي  
أريت على الخمسين في السنوات  
١٩٩٦-٢٠٠٥ وما نحن أولاً نشير  
إلى بعض منها: (٥).

\* دراسات تطبيقية تم فيها تطبيق  
المنهج حول دائرة دلالية واحدة في  
دواوين شاعر هي (دائرة البحر  
الدلالية) في أعمال:

١\* خليفة الوقيان (٤ دواوين) :  
مجلة البيان/ الكويت، ١٩٩٩

٢\* غازي القصيبي (٧ دواوين):  
مجلة الكويت.

٣\* أحمد العدوان (ديوانان):  
مجلة الكويت.

٤\* علي عبدالله خليفة،  
دراستان كل منهما في ديوان: مجلة  
الكويت.

\* دراسة حول دائرة في أعمال عدة  
شعراء:

\* دائرتا الشعر والفن في دواوين  
عمر أبي ريشة وخليل حاوي وهدي  
طوقان (نشرت تحت عنوان مرجعية

الرسالة، القيمة التعبيرية، التلقي، المتلقي، التأويل، الإيحاء، الإيقاع والموسيقا .

\*1 الدلالة: نعني بهذا المصطلح الفرع اللغوي الذي تبلور حديثاً في الدراسات العربية رغم أصوله القديمة في التراث، وتدور الجهود فيه حول معنى الكلمة (الدال) المفردة في تسلسلها من المعجم إلى السياق الحي في استخدام داخل النص، وتفصل قوانين التطور إضافة إلى ترشيح المعنى بدءاً من رمزيتها إلى المساحات الدلالية.

وتأتي خصوصية هذا المصطلح وما يتولد منه من تداولنا إياه في إطار النص الإبداعي الأدبي السياق وصلته بالمبدع وهو من نسعى لنترك رؤيته عبر أدواته وخاصة اللغوية التي تنقل ما عنده بوضوح أو بالتباس أو هروب سرعان ما تكشف بالمقارنة- والعودة إلى رصيده في الدائرة الدلالية- ما خفي أو التبس، وقد تتداخل أساليب التصوير مع الدلالة وهذا ما لا يكون في دلالات النصوص اللغوية غير الإبداعية- علمية إخبارية يومية- وهنا نستطيع أن نفسر استخدام الشاعر للدلالة عبر نصه الكبير-الديوان- بانزياح مختلف عن سير الدلالة اليومية والعلمية وكذلك يبرز امتياز كل شاعر من أقرانه المعاصرين أو سواهم في انزياح دلالي خاص.

ولابد من الإشارة إلى استخدام مصطلح الدلالة في أبواب أخرى لكنها تصب في اكتمال الدلالة السياقية، فثمة دلالة صرفية تضاف إلى الدلالة المعجمية السكونية وكذلك

هذه الصلة لدى المرسل- الشاعر الذي يملك رؤية متماسكة عندما تتضح في ديوانه دوائر تتقاطع مع الأزمنة والأمكنة، وكذلك لدى المتلقي الذي يحس بكيان جمالي يعرف طريقه للتواصل مع قسماته، والركن الثاني هو مجموعة الإجراءات المنظمة لفاعلية المنهج الذي انتقلت به إلى أرض الواقع أي أنها حولت النص إلى جزء من الحياة يتكيف فيفتح أبواباً ويمتد في جوانب ملتقى بالإنسان ومتفاعلاً مع الوقائع والحلم، وأما الركن الثالث فهو منظومة من المصطلحات حملت المفهومات النقدية ويسرت الإجراء التطبيقي وخاطبت المتلقي عبر أرضية معرفية لديه باللغة والأدب.

وهنا يقتضي الأمر أن نتأمل هذه الأدوات المنهجية من وجوه متعددة، ونشير إلى نوعين من المصطلحات يدورن في البحث والتحليل فثمة منظومة دلالية في عدد من الدوال التي تمثل جزئيات ماهية الدلالة: الدلالة، الدال، المدلول، المفاساتيج الدلالية، السياق، النص، الحقل الدلالي، الدائرة الدلالية، المساحة الدلالية، الوحدة الدلالية، البؤرة الدلالية، المقطع الدلالي، الومضة الدلالية، الحزم الدلالية، المرجع، التطور الدلالي.

وهناك مجموعة من المصطلحات المشتركة المستخدمة في التحليل النقدي الدلالي وهي عاملة أيضاً في جوانب نقدية ولغوية أخرى نذكر أهمها: الأصوات، الصورة، التركيب اللغوي، الجملة، الوعي، الرمز، الاستمارة، المجاز، التشبيه، الكناية،

صيغة (مفتاح) إحياءً بفاعلية ودور ضمن سياق معين وهذا مختلف عن تعبیرنا عن أجزاء السياق أو شرحنا للتكوين الدلالي فيها وفي بعض المواضع تكتسب المفاتيح طاقات عالية تحمل قيمةً من أبرز كواشف الإبداع.

ورغم الانتشار الواسع لمصطلح المفتاح في التراث العربي في علوم ومباحث شتى وانتقاله إلى الدراسات الحديثة فإننا نجد ضرورةً في الإطار الدلالي ومميزاً فيه، ذلك أنه يحتشد في الحزم الدلالية للدائرة، وهو متحرك بين النصوص وكاشف عن علاقات وتأويلات محتملة، وكذلك يبرز لامعاً - وإن يكن قليلاً - في بعض النصوص ويقود إلى آفاق غنية.

٤. المدلول، ٥. التصور، ٦. المرجع: إن حضور الدال يؤدي إلى استدعاء المدلول المادي أو المجرد في صورة ذهنية ترتسم لدى السامع أو القارئ وهي ممكنة المقارنة بالواقع خارج اللغة، وخصوصية هذه المصطلحات آتية من دورانها حول المبدع وسياقه لا بمعنى التقابل اللغوي العام بين الدال والمدلول والتصوير والمرجع، وفي النص الأدبي تتطور المرجعية لتتسع لما هو خارج النص وليس خارج اللغة لأننا في حيز التناص إنما نرجع الدلالة إلى وشائج بنصوص - أي بحالة لغوية سياقية تتأدى بدورها إلى خارج اللغة.

٧. النص: إن مصطلح النص له مؤاده العام في الدرس اللغوي ذلك أنه (كل مدونة باللغة) سواء كانت

الدلالة النحوية أي الموقع في بنية الجملة (الفاعلية، المفعولية، الإضافة...) - من غير دخول في شروط تكوين الجملة وعلاماتها فهذا تفصيل واختصاص للنحو - وهكذا نستخلص مساراً للدلالة محدداً.

إن المصطلح (دلّ، دلالة) يدور في مجالات لغوية وغير لغوية في إطار الأدب والفنون والطبيعة ومظاهر الحضارة مما يدخل في أبواب نقدية أدبية ونقدية فنية (تشكيل، مسرح، سينما...)، وفي أبواب التداول الحضاري، وغايته من هذه الإشارة هي التنبية إلى مصطلح (الدلالة) في مساره الخاص رغم تجاوزه مع مفهومات الاستخدامات الأخرى (الدلالة الموسيقية "الأوزان" والدلالة البلاغية "دلالة التركيب: خبر، إنشاء، تقديم، حذف..." ودلالة الصورة الفنية).

٢. الدال: إن الدال هو مركّز النص الذي يشكل - ضمن تركيب الجمل - تصوراً ذهنياً لدى السامع والقارئ، ولذا نبداً دائماً من تكوينه الشكلي (صوتاً ورسماً): مفرد، جمع، مذكر، مؤنث، نكرة، معرفة، صيغته الصرفية والدلالة الاشتقاقية (فعل، اسم فاعل...)، ومن ثمّ تنبئ موقعه في الجملة (الدلالة النحوية) وكذلك العلاقة السياقية (المحرر مثلاً لها أطياف كثيرة يفسرها الموقع)، ولا يخفى أن مصطلح (الدال) يحتاج إلى التنبية إذا تجاوزت تحليلات أدبية وأخرى فنية.

٣. المفتاح: نستخدم مصطلح المفتاح مرادفاً لمصطلح (الدال) من ناحية ومن ناحية أخرى تتضمن

إخبارية أو علمية أو فنية- أدبية، وهذه الدونة تخضع لألوان التحليل والمقارنة.

أما في منهجنا فنقصد أنه: النص الأدبي، وهنا نميز بين حالتين أولاهما هي النص المفرد: قصيدة.. وثانيتهما هي النص الكامل للشاعر- أو للأديب- الذي يمنحنا فرصة الاستقصاء والمقارنة بغض النظر عن الفروق الزمنية أو الموضوعية- الأفق أو القضية..- والقصد هنا اكتشاف علاقات تنبع من رؤية الشاعر التي تتقنع في مواضع لكنها تتجلى في مواضع أخرى من خلال إشارات دلالية، وفي رأينا أن نضج الشخصية الإبداعية يوازيه عدد من الدوائر الدلالية تتوزع مفاتيحها في كل ما يعايشه ويعبر عنه في تصور متماسك، وليس الشاعر من يلقي اشتاتاً تتراكم بلا روح تصل فيما بينها.

٨ . السياق: إن مصطلح السياق يستخدم مجاوراً لـ النص وأحياناً يحل مكانه فيتضمن التصويرين معاً، أما السياق فهو مؤلف من شبكة متكاملة فيها: (الحدث، الزمان المكان، الإنسان، الأشياء، والعلاقة فيما بينها) وهذا ما يفسر الدلالة عندما تجمع في طياتها المركبة: الأصل المعجمي والصيغة الصرفية والموقع النحوي ثم الإطار السياقي لسمات الأشخاص ووظائفهم في الحياة، وما يحيط بهم في زمان ومكان معينين.

وتبعاً لتفاصيل مصطلح النص نشير إلى أن النص الكامل- الديوان يتضمن عدداً من السياقات بحسب

ما فيه من قصائد.

٩ . الحقل الدلالي: إن هذا المصطلح مترجم عن الأجنبية مع أن التراث اللغوي العربي أنجز ما يعد أصلاً في هذا المجال وهو معاجم المعاني وأبرزها (المختص) لابن سيده و (فقه اللغة) للثعالب، و (إحصاء العلوم) للخوارزمي الكاتب، ونقصد في منهجنا بالحقل مجموعة الدوال المستعملة في جانب من جوانب الطبيعة أو الحضارة (أسماء، أفعال، صفات) لأنها تؤطر هذا الجانب و تجعله ممكن الدرس والتحليل على نحو تفصيلي وشمولي، وللغريين اجتهادات في التصنيف وإمكانات المقابلة وسبر أغوار الدوال.

ثمة فرق بين الحقول فيتصورها المطلق- المثالي وهو ما نجده في المعاجم المتخصصة والمستوعبة كل المادة اللغوية، وبين الحالة الواقعية التي يكون عليها الحقل الدلالي في نتاج الشاعر (أو الأديب) فنحن نجد اختياراً وتركيزاً استدعاهما المزاج والرؤية والتفاعل النفسي، وليس القياس مستتباً منا حكماً على الشاعر بالنقص أو الكمال، وإنما نحيط بما جاء به ونعامله مهما يكن وضعه، ذلك أن الشاعر قد يكتفي ببعض أركان الحقل لكنه يردد المفاتيح بكثرة وقد يقترب آخر من استيعاب حقل ما لكنه لا يتوسع في التكرار للمفاتيح (البحر، الحرب، الحب، الطفولة، الحزن، الطيور...)

١٠ . الدائرة الدلالية: لقد اخترنا أن يحل مصطلح الدائرة الدلالية مكان (الحقل الدلالي) في

شبيه بذلك القديم، إن استجابة الدوال للتطور هي شهادة لها وكذلك لأهل اللغة.

ينتظم التطور في قوانين أربعة (من المحسوس إلى المجرد/ من العام إلى الخاص/ من الخاص إلى العام/ الانتقال بين الحقول الدلالية) وتعين هذه الأنواع الناقدة في توضيح الحالة التي يقف عندها من دوال الشاعر في الدائرة، وفي تناول القصيدة الواحدة، وعلى العموم إن الدراية بالتطور تمكننا من تصنيف المفاتيح الدلالية بين الرصيد العام المشترك والألفاظ المتطورة وتكون فاتحة تحليل ينبئ بطبيعة التوجه أو يبين إمكانية التعبير عن المعاصر بدوال قديمة- مستمرة أو بالدوال المتطورة سواء ما كان اشتقاقاً حمل أبعاداً حديثة أو اشتقاقاً لم تعرف من قبل في المادة اللغوية أي المصدر. ١٢ . البؤرة الدلالية: هي القصيدة التي تستغرقها الدائرة الدلالية، وتكون الغالبة عليها، أي أن المجال والأجواء من هذه الدائرة، وهنا نلاحظ أمرين أولهما أن المفاتيح تتفاوت كثرة وقلة في القصائد/ البيور، وقد يكون مفتاح واحداً مهيمناً (حورية، موجة) وقادراً على استحضار الدائرة بعمق وتأثير، الأمر الآخر وهو وجود مفاتيح من الدوائر الأخرى ضمن القصيدة/ البؤرة لكن التوظيف الأساسي متجه إلى الدائرة الأساسية، وتتبع البيور عند الشاعر في ديوانه وتوزعها في المراحل الزمنية وتتوحد أو وقوفها عند جوانب معينة من الدائرة، إن هذا يؤدي إلى رسم العلاقة بين الطرفين

منهجنا سواء في العنوان أو في متن الدراسة والتصنيف، وكان وراء هذا الاختيار أسباب ترجحه أولها أننا نخصص النظر النقدي بباب جديد فلا بد له من علامة تميزه وتقود إلى زوايا معينة تقيده وتعمق مساره، والثاني هو أن المصطلح أستخدم في التراث العربي ومن الممكن تدويره بنقله إلى باب نقدي، فقد أستخدم في العروض مصطلح الدائرة العرضية، والسبب الثالث أن مصطلحاً قريباً تداولته دراسات أسلوبية أجنبية في زمن مبكر (ليو شيتسر كان أستخدم مصطلح الدائرة اللغوية) (٦).

ونضيف أيضاً أن الدال/ المصطلح يكتسب من دلالاته الاشتقاقية الدوران لمجموعة المفاتيح في الزمن وبين قصائد الشاعر، فالتسمية تطابقت مع الحالة مما يجعل الاختيار مفيداً نوعياً، ونحترز بالقول إننا لم نلغ إيراد مصطلح الحقل الدلالي في الشرح والمناقشة ولكنه في هذه الحالة يكون جزئي الدلالة إذ يفيد إجرائياً ولا يقدم المفهوم النقدي الكامل.

١١ . التطور الدلالي: يشمل هذا المصطلح القوانين التي تكشف حركية الدوال بين أطوار تمر بها تتغير بعض ملامحها وتبدل واقعها وتشهد مداً وجزراً وذلك بفعل مشترك للحضارة المادية والفكرية وللمادة اللغوية التي تبرهن على العيش مع الناس وأحوالهم مستجيبة لنبيض جي، وتأبى أن تظل كمأ متحفياً يكتفي بما كان أو ما هو



المبدع وأدواته مع الرؤى في إطارها الفكري والاجتماعي والنقسي؛ والبطورة هي المستجمة طاقة عالية.

١٣ . المقطع الدلالي: هو مجموعة الأبيات أو السطور الشعرية ضمن قصيدة تدور حول دائرة دلالية مختلفة عن الدائرة السائدة أو الدوائر المتعددة في القصيدة، ولابد من التأكيد على تكوين ملمح متماسك في هذه السطور أو الأبيات مما يعني أنها مقصودة لتؤدي دوراً في بنية القصيدة- الحالة وهذا يختلف عن ورود عدة أبيات أو سطور متفرقة في القصيدة ولعل الشعر العربي الحديث والمعاصر أوضح في توظيف هذا اللون من الأداء الدلالي في القصائد المركبة خاصة ما اتبع فيها أسلوب المقاطع والإضاءات المتعددة وفي حالتي المشاهد المقطعة في وجهات مختلفة- ظاهراً- والقصيدة المتسلسلة والرابطة بين أجزائها تفتح أدوار لهذه المقاطع الدلالية.

١٤ . الومضة الدلالية: هي حضور جزئي في دال أو مركب منه ضمن دائرة أو دوائر أخرى في القصيدة، وغالباً ما يكون حضور الومضة تصويرياً، وجاء التعبير الاصطلاحي معبراً عن الحجم الصغير ذي التأثير الكبير ذلك أن حضور الدال الوامض دليل على تأصله في وعي الشاعر وتصوره فنراه يشق الموج أو الحجب عندما تستج بادرة فيجتمع قطبان يولدان هذه الإضاءة الباهرة.

١٥ . الحزمة الدلالية: هي

مجموعة الدوال/ المفاتيح في جانب من جوانب الدائرة الدلالية عند الشاعر، واختلافها بين الشعراء- ممن تداولوا دائرة واحدة- وتفاوت الدوال فيها هو ما يعطي بداية معرفتنا لتعدد رؤاهم وفي أي اتجاه تذهب، ومع تصنيف الدوال في الحزمة الواحدة يعدد التكرار المميز لبعض الدوال مما يجعلها الأبرز بين المفاتيح في توجيه الأنظار إلى ما هو راسخ في وعي الشاعر.

١٦ . الوحدة الدلالية: هي الجزء المكون لمعنى الدال أي هي جزء الماهية، وهذا المصطلح أساسي لإدراك أبعاد الدال، وحركته في السياق واختلافه من سواه، وعملنا التحليلي في الدلالة يماثل ما نقوم به عند تحليل الدال صوتياً وصرفياً وكذلك عند تحليل الجملة إلى وحداتها الأساسية، ويتضح لنا كيف يسبب حذف وحدة دلالية أو إضافتها تغيراً في المدلول- التصور.

١٧ . المساحة الدلالية: هي مجموع الوحدات الدلالية التي تشكل ماهية الدال في منعكسه التصور الذهني/ المدلول/ عند الاستعمال في سياق معين (بشروطه الواقعية)، ويخصص الحديث عن المساحة الدلالية في النص أي الحالة الحية للأداء اللفوي ضمن المنهج النقدي الدلالي، وهذا لا يمنع بالطبع استخدام المصطلح عند التحليل الدلالي العام (المصدرية/ الدلالة المعجمية)، ويستنتج أن ثمة مساحات متعددة للدال الواحد بحسب ما يصيبه من تطور ومن شروط سياقية (موقعية).

المتلقي أي يحقق متتالية التوصيل والتواصل.

٢٠ . الوعي: نقصد وعي الشاعر للحياة ورؤيته وهي التي يسمى الناقد إلى الوقوف عندها ويدرك جوهر العمل الأدبي الإبداعي.

٢١ . الرسالة: هي العمل الأدبي/ الشعري الذي ينهض مع شخصية المبدع صاحب الوعي، وهنا لا نقصد مثل العقائدية المبرمجة، وإنما هي استخدام للعمل الأدبي في إطار نشاط حضاري للمجتمع، وقد يكون أداء الرسالة ضمن مفهومات جمعية تمثلها الشعراء عامة، وقد يكون لبعض الشعراء قديماً تطلعات مميزة يريد أن تصل عبر قصائده وأعماله.

٢٢ . التلقي: إن الإطار العام لهذا المصطلح النقدي لدينا يضع أطراف المعادلة في حركة متفاعلة (المرسل- الرسالة- المتلقي)، ولا نرى تغليباً لطرف واحد.

٢٣ . ولعل مصطلح التأويل قريب من التلقي في حرية نسبية تفسر النص الحديث والقديم وتركيبه تركيباً فيه جدة من غير تناقض معه.

٢٤ . الإيحاء والدلالة الموسيقية: نميز في استخدامنا بين دلالة أي قيمة تعبيرية للأوزان والإيقاع بحسب حضورها وتركيبها في النص الشعري وبين الإيحاء الذي يعطيه الصوت في الحروف، هالأنغمة في مادة الدال صوتياً ليس لها دلالة وإنما تمنحنا إيحاء أي أنه ليس قياسياً كما هي التصورات/ المدلولات مع أي دال أو الدالات الصرفية

ورغم جدة المصطلح فإن حقيقة التحليل الدلالي موجودة في التراث اللغوي العربي منذ كتب الفروق اللغوية التي تتبعت الوحدات الدلالية في الكلمات التقاربية (السرا، النجوى...).

١٨ . أما المصطلحات النقدية التي تتداخل مع المصطلحات الدلالية أو هي تتجاوز معها فنجد أن بعضها منها مستفيد من هذا التداخل وحامل قيماً لغوية تعين على تبيان دوره النشط في التعبير والتوصيل كما هو الشأن مع مصطلحات: الصورة الفنية وفروعها الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وصورة المجاز المرسل إضافة على الصورة الرمزية ذلك أننا نعتد مفهوم الحقول الدلالية وتفاعلها في التركيب الاستعاري، وعلى تتبع الوحدات الدلالية في تجاوز أطراف التشبيه وتتابع التصور في الكناية والمجاز؛ وكذلك نفسر الرمز الأدبي بالتحويلات في الوحدات الدلالية وارتباطها بالقيم الأساسية في ثقافة المجتمع، إضافة إلى أن بعض المفاتيح في الدائرة الدلالية يشع في حالات ينفذ رمزاً له دوره المميز.

ومن المصطلحات المشتركة: ١٩ . القيمة التعبيرية: ونقصد بهذا المصطلح القيمة/ القدرة التي يحملها كل نوع من أنواع الأساليب/ الظواهر التركيبية والتصويرية والموسيقية والدلالية، ويعمل التحليل الأسلوبي على الربط بين هذه القيمة وجوانب التجربة الشعرية فيتشكل الحضور الجمالي وينفذ مؤثراً في

والنحسوية، وذلك أن منطلق علم الدلالة يجعل الشكل الصوتي الحروف والحركات مجرداً اعتبارياً ليس لجزئه أي دلالة، وتفصيل هذه القضية معروضة بشكل مفصل في مواضيع من دراسات الدلالة.

٢٥ . التركيب اللغوي: يرد المصطلح في تحليل القيمة التمييزية للجملة وفق المعطيات البلاغية- الأسلوبية (الخبر، الإنشاء، التعريف، التذكير...).

#### هوامش

نكتفي بالإحالة إلى بعض الدراسات والتطبيقات الدلالية التي أنجزتها ذلك أنها تشمل على المصادر والمراجع عربية وأجنبية مما لا يتسع لها المقام ههنا، ذلك أن القصد هو مناقشة المصطلحات الدلالية- النقدية.

(١) ينظر في الفصل السادس من كتاب (علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق)، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، بيروت ١٩٨٥م.

(٢) ينظر في كتاب (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري)، د. فايز الداية، دار الملاح، دمشق ١٩٧٨م، وكذلك في (علم الدلالة العربي) السابق ذكره.

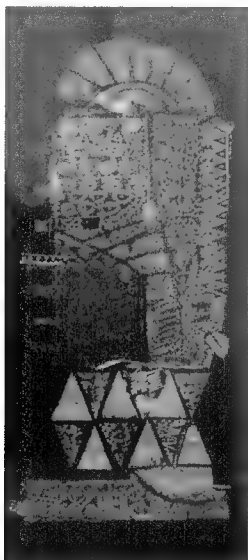
(٣) ينظر في (الجوانب الدلالية في نقد الشعر).

(٤) ينظر في بحث قدم إلى ندوة عمر أبي ريشة ٢٠٠٤ بعنوان الدوائر الدلالية في شعر عمر أبي ريشة، وزارة الثقافة، سورية، ونشر جزء في كل من مجلة الكويت، آب ٢٠٠٤، مجلة العيادات، حلب، خريف وشتاء ٢٠٠٤، ونشر كاملاً ٢٠٠٦ دمشق- وزارة الثقافة.

(٥) ينظر في بحث (دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان، ثبت المصادر والمراجع والمعرض النظري للدائرة الدلالية، مجلة البيان، الكويت ١٩٩٩م.

وكذلك في كتاب بحوث ندوة أحمد العدواني (الكويت- أبو ظبي) ١٩٩٦ مؤسسة البابطين، الكويت.

وكذلك كتاب بحوث ندوة أبي فراس الحمداني (الكويت- الجزائر) ٢٠٠١ مؤسسة البابطين، الكويت.



# تلقي النوع الدرامي بين الوضعية التواصلية والجمالية

بقلم: د. حسن يوسف  
(المغرب)



# تلقى النوع الدرامي بين الوضعية التواصلية والجمالية

بقلم: د. حسن يوسف

(المغرب)

## ■ الدراما من نظرية

### الأجناس إلى جمالية التلقي

مما لا شك فيه أن التفكير الأجناسي في المسرح قد غطى مساحة كبيرة من تاريخ هذا الفن، بدءاً من أفلاطون وأرسطو، مروراً بالنظرية الكلاسيكية ووصولاً إلى آخر المستجدات النقدية التي واكبت ما عرفته نظريات الأجناس الحديثة جراء تأثرها باللسانيات والسيميائيات وغيرها من العلوم اللغوية.

وإذا كانت المقاربات الحديثة للمسرح قد حاولت أن تجمل من مسألة الجنس أو النوع تمظهراً لغوياً بالأساسي، أو بميزة أخرى، شكلاً تعبيرياً يعتمد طرقاً مميزة في التشخيص اللغوي، فإن هذا المنظور سرعان ما اتخذ مسارات مختلفة جعلت المقاربة الأجناسية للمسرح تركز، إما على مظهره اللساني أو الأسلوبي، أو مظهره الخطابي أو السردى، أو مظهره الفرجوي. وإذا كان الثابت في كل هذا التعدد هو الانطلاق من مفهوم النوع الدرامي، وبالتالي من نظرية الأجناس، فإن المتحول هو هذه القراءات المختلفة التي أصبح يخضع لها المسرح

انطلاقاً من اللسانيات أو السيميائيات أو السرديات أو التحليل الدراماتورجي.

وهي سياق تطوير هذه المقاربات ظهر انشغال جديد بالمسرح من زاوية التلقي، وذلك موازاة مع ما عرفه الحقل النقدي المعاصر من تحولات انتقلت من الاهتمام بالإبداع في دائرة الإنتاج نحو الاهتمام به في دائرة التلقي. من ثم برزت دراسات جديدة تحاول صياغة "جمالية للتلقي" خاصة بالمسرح، هي التي تشكل محور اهتمامنا في هذا المقام.

لعل ما يثير التساؤل في البدء هو الدلالة التي تتخذها مقولة التلقي في هذا العنوان. فما معنى الحديث عن "تلقى النوع" genre في الوقت الذي نعرف أن جل المنظرين للموضوع يتحدثون بالأحرى، عن "تلقى النص" Texte أو "تلقى العمل الأدبي" uvre littéraire مادامت القراءة التي هي الحامل الأساسي لعملية التلقي تنصب على نصوص وأعمال أدبية وليس على أنواع؟ ما هي مسوغات الحديث عن جمالية لتلقي النوع الدرامي؟ ثم ما هي الخصوصيات التي يكتسبها الحديث

عن جمالية التلقي في علاقتها  
بالمسرح؟

التلقي بين التواصل والجمالي  
لا مناص من التمييز؛ أولاً، بين  
دالتين للتلقي، وبالتالي، بين  
إطارين نظريين يستوعبان هاتين  
الدالتين. الأولى تعتبر التلقي  
بمثابة وضعية تواصلية ملموسة  
تعكس مظهراً من مظاهر ما يعرف  
بـ"العلاقة المسرحية"<sup>(١)</sup>، وتتمثل في  
تلقي القارئ أو المتفرج لنص أو  
لعرض يقدمان على أساس كونهما  
مجموعة من العلامات الدالة  
الموجهة بشكل قصدي ومباشر من  
مرسل (المؤلف، المخرج...) إلى مرسل  
إليه (القارئ، المتفرج...). ويخضع  
تلقي المرسل إليه لمجموعة من  
العوامل السيكلولوجية  
والسوسولوجية تتحكم في طريقة  
تلقيه لهذه العلامات، باعتباره نقطة  
الوصول. هذا التصور للتلقي يندرج  
ضمن ما يعرف بـ"نظرية التواصل"،  
وهو تصور غالباً ما يخضع إسقاطه  
على المسرح لانتقادات عدة يؤكد  
أغلبها أنه تصور اختزالي يقيس  
الظاهرة المسرحية على التواصل  
العادي القائم بين الناس في الحياة  
اليومية، كما يختزل الوظائف  
الإبداعية للمسرح في وظيفة واحدة  
هي التواصل، في حين أن المسرح لا  
يخضع لهذه الآلية التي تجعله  
علامة أو إرسائية من مرسل إلى  
مرسل إليه.

الدالة الثانية للتلقي تعتبره  
بمثابة سيرة جمالية تجمع بين  
الأثر والتفاعل، بين أفق التوقع وأفق

التجربة، أي باعتباره لحظة حوارية  
بين نص وقارئ، وبالتالي بين أفقين  
لانتظار. هذا المفهوم للتلقي هو  
الذي يشكل محور اهتمامات البحث  
النقدي المعروف بـ"جمالية التلقي"،  
وهو الذي نجد له امتدادات في  
الدراسات المسرحية التي بدأت  
تظهر مع مطلع الثمانينيات من  
القرن الماضي حيث بدأنا نقرأ بعض  
العناوين مثل "دور القارئ" (أمبرتو  
إيكو 1981)، "عمل المتفرج" (عنوان أحد فصول كتاب  
ماركودو مارينيز Marco De Marinis  
حول سيميوطيقا المسرح ١٩٨٢)،  
"العلاقة المسرحية" (نصوص  
لباحثين جمعها ريجيس دوران Régis  
Durand 1980)، ناهيك عن بعض  
المجالات التي خصصت عدداً من  
أعدادها لهذه القضية، ونذكر منها  
على الخصوص العدد الخاص عن  
"النص وتلقياته" من "مجلة العلوم  
الإنسانية" العدد ١٨٩، سنة  
١٩٨٣<sup>(٢)</sup>.

هذه الدراسات وغيرها هي التي  
وضعت اللبنة الأساسية لهذه  
المقاربة الجديدة للتلقي في علاقتها  
بالمسرح، ليس من المنظور التواصل  
وإنما من المنظور الجمالي.

تلقي النوع أم تلقي النص؟  
للاستدلال على صدقية الاختيار  
الذي نبوره في هذا المقام والذي  
يروم تثبيت الحديث عن "تلقي النوع"  
عوض "تلقي النص"، لا بأس أن  
نستحضر بعض الإسهامات النقدية  
المتعلقة بمعالجة قضية الأجناس في  
علاقتها بمسألة التلقي، ونكتفي في

فعلي للتلقي، مادام كل تلق يعني تأويلاً، وهذا التأويل لا يمكنه أن يتم خارج أفق نوعي (٥). والمؤلف باعتباره قارئاً هو أيضاً، فإن لحظة تكون نصه تعرف تراكيباً بين التجنيسين، كما أن التجنيس القرائي متحول، ويفتي ويفتقر حسب السياقات.

كل هذه المواقف الثلاثة، إذن، تؤكد تلك العلاقة الراسخة بين الجنس والتلقي. ولا نغفل، من جانب آخر، من يؤكد هذا الارتباط ويجعله جزءاً من طقس القراءة، كامبرتو إيكو، مثلاً، الذي يرى أن قراءتنا للروايات تجعلنا، بموازاة معها، نكتسب المقولات التي تساعد على قراءتها، أو دومينيك كومب الذي يرى "أن النوع هو الأفق الذي يتوج القراءة". معنى هذا أن التمرس بقراءة الأعمال الأدبية يؤدي، في نهاية المطاف، إلى ضبط هويتها النوعية واكتساب المقولات الأساسية المساعدة على تلقيها. من ثم، يبدو الحديث عن "تلقي النوع" عوض "تلقي النص" أمراً وارداً. لكن يبقى السؤال الأهم بالنسبة إلينا، في المجال المسرحي، هو: ما دلالة الحديث عن "تلقي النوع الدرامي"؟

## تلقي النوع الدرامي

### وميثاق القراءة

يعد باتريس بافيس Patrice Pavis من أبرز الدارسين الذين يعود إليهم الفضل في بلورة تصور واضح بخصوص "جمالية التلقي المسرحي". ففي إطار حديثه عما يسميه بـ "شفرات التلقي"، يرى أن هناك

هذا السياق بثلاثة مواقف أساسية لكل من وولف ديتر ستيمبل، وهانس روبرت ياكوب وجان ماري شيفر.

فمن خلال مساهمته في كتاب جماعي بعنوان "نظرية الأنواع" يتحدث ستيمبل عما يسميه بـ "المظاهر النوعية للتلقي" حيث يقول "لقد تم الاعتراف بأهمية الدور الذي تلعبه الأنواع في عملية التلقي منذ زمن بعيد (٠٠) وكما هو شائع، فإن النوع التاريخي يجب اعتباره كمجموعة من المعايير (قواعد اللعبة كما يقال أيضاً) التي تحيل القارئ على الطريقة التي يجب فهم النص وفقها. وبعبارة أخرى، فإن النوع هو محفل يضمن مفهومية النص من جهة نظر تركيبه ومضمونه" (٣).

وفي نفس السياق، يؤكد ياكوب أن التمرس بالجنس الأدبي يشكل عنصراً أساسياً ضمن "أفق التوقع" وذلك باعتباره هذا الأخير "سقى" الحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تقتصر معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللفة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي" (٤).

أما جان ماري شيفر فيميز بين التجنيس التأليفي généricité auctoriale والتجنيس القرائي généricité lectoriale. هذا الأخير "قبل أن يجيب عن هاجس تصنيفي، فهو حاضر في كل



الاتجاه الذي يربط بين مفهوم القراءة ومفهوم النوع، ومنها "قراءة الكوميديا" لميشال كورفان Michel corvin، وقراءة "التراجيديا" لآلان كوبري Alain couprie، الصادرين ضمن منشورات دينو Dunod، حيث نلاحظ كيف يحضر هاجس الإحاطة التاريخية والنظرية بالأنوع الدرامي (تراجيديا أو كوميديا) باعتباره عنصراً حاسماً في عملية التلقي.

### الهوامش:

- ١- للوقوف على تداعيات مفهوم "العلاقة المسرحية" يمكن مراجعة: Textes réunis par : La relation théâtrale Régis Durand - P.U de Lille 1980.
- ٢- حسن يوسف - المسرح ومفارقاته - مطبعة سندي - مكناس - المغرب ١٩٩٦ - ص ١٢٦
- ٣- وولف ديتر ستيمل - المظاهر النوعية للتلقي - ترجمة محمد إنفي وسعيد بنكراد - مجلة العرب والفكر العالمي - العدد الثالث - صيف ١٩٨٨ - ص ١٣٠
- ٤- هانس روبييرت ياونس - جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي - تقديم وترجمة د. رشيد بنعدو - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء ٢٠٠٣ - ص ٦٢
- ٥- أنظر: Jean-Marie Schaeffer - qu'est ce ? Editions Du qu'un genre littéraire Seuil - 1989 - p 151.

شفرات ذات طابع جمالي - إيديولوجي تندرج ضمنها الشفرات ذات الخصوصية المسرحية، ومنها تلك التي تتعلق بـ العصر، شكل الخشبة، النوع، الأسلوب واللعب الخاص (٦). كما أنه في سياق آخر يتحدث عما يسميه بـ "موجهات التلقي"، ويميز ضمنها بين: الموجه السردي، الموجه النوعي والموجه الإيديولوجي (٧). وانسجاماً مع الدور الذي يلعبه النوع باعتباره موجهاً للتلقي. يؤكد باهيس أن ثنائية تراجيديا/كوميديا، مثلاً، باعتبارها ثنائية تقليدية ومؤسسة فيما يتعلق بوضعية المسرح ضمن نظرية الأجناس، تبقى ذات أهمية قصوى، لأنها تلعب دوراً أساسياً، ليس في تحديد الأنماط الأخرى المتاخمة لها، باعتبارها خطأ فاصلاً (فمثلاً التراجيكوميديا وجدت صعوبة في فرض نفسها كنوع قائم بذاته لأنه ينظر إليها أحياناً كتراجيديا ذات نهاية سعيدة، وأحياناً ككوميديا ليس لها من الكوميك أي شيء) فقط، وإنما باعتبارها موجهات للتلقي الأعمال التي تندرج في هذا السياق. ولعل ما يؤكد هذا الدور هو الوظيفة التي يؤديها تحديد الوضع النوعي للأعمال المسرحية بالنسبة للمتلقي والمتمثلة في:

- تقديم إشارات حول الواقع المعروض في النص.
- إعطاء شبكة للقراءة.
- عقد ميثاق بين النص وقارئه (٨).
- ولا عجب، إذن، أن نجد سلسلة من الكتب الحديثة المتعلقة بالأنواع الدرامية أصبحت تسير في هذا

texte dramatique et spectaculaire -  
Revue des sciences humaines - N°  
189 - 1983- p 83-84.

٨- أنظر:

Patrice Pavis - Dictionnaire du  
Théâtre - p 179.

٦- أنظر:

Patrice Pavis - Dictionnaire du  
Théâtre-Messidor/ Editions soci-  
ales - Paris 1987 - p 323.

٧- أنظر:

Patrice Pavis - Production et Récep-  
la concrétisation du : tion au théâtre

الكتاب: الأبله يوبخ خز علانة  
المؤلف: آداب عباد إلهادي  
الطبعة: الأولى  
العدد: ١٠٠٠٠  
الغرض: هذا الكتاب هو من الكتب التي  
تحتوي على أسرار كثيرة، وهي  
من الكتب التي يجب أن تكون  
محملة في كل بيت، لأنها  
تحتوي على أسرار كثيرة، وهي  
من الكتب التي يجب أن تكون  
محملة في كل بيت، لأنها

## الأبله يوبخ خز علانة

الكتاب: الأبله يوبخ خز علانة  
المؤلف: آداب عباد إلهادي  
الطبعة: الأولى  
العدد: ١٠٠٠٠  
الغرض: هذا الكتاب هو من الكتب التي  
تحتوي على أسرار كثيرة، وهي  
من الكتب التي يجب أن تكون  
محملة في كل بيت، لأنها  
تحتوي على أسرار كثيرة، وهي  
من الكتب التي يجب أن تكون  
محملة في كل بيت، لأنها

بقلم: آداب عباد إلهادي  
(سورية)



وهذا الحال ينطبق على أخرياس  
(ملك جزيرة سلاميس) شقيق الملك  
الشاذ هو الآخر، وعندما يرفض  
أحد الشبان قبول عرضه يكون القتل  
هو مصيره كما كان مصير (أيتوس)  
إلى أن جاءت نهايته على يدي الفتى  
الأوغاريطي (أيروس) بحيلة قضى  
فيها عليه لرفضه ممارسة الشذوذ  
معه وهو الفتى الحالم والجانب  
الخير في هذه المسرحية.

ولم يكن الأمر مختلفاً بالنسبة  
للك الملك (تيوكريت) الذي وصل به  
الضعف إلى أن يبول على نفسه  
ويصبح كالنساء في تصرفاته، فقد  
كانت الملكة تعامله وكأنه امرأة حيث  
كان ذو شخصية ضعيفة مهزوزة لا  
تسمع له كلمة ولا يستشار بأمر، بل  
أصبحت عشيقة الملكة هي الأميرة  
الناحية، ولها شأن أكبر من شأنه  
سواء في القصر أو حتى خارج  
القصر.

وأما عن شقيق الملك أشمونر  
فقد استباح أهل المملكة فلم يكن  
يتوانى عن قتل كل من لم يرق له،  
وليس هذا فحسب، بل استخدم  
الكاتب (ناصر الملا) ما هو أفظع من  
ذلك حيث جعل شقيق الملك يتاجر  
بتجارة غريبة وهي تجارة العظام  
والجماجم فكان منها يبني الأسوار  
ومنها يبني الحصون.

وما أروع من هذه الصورة التي  
جاءت في هذا الحوار على لسان  
بعض التجار الأوغاريطيين الذين  
راقت لهم هذه التجارة وحاولوا  
مشاركة شقيق الملك بها:

التاجر الأول- لشد ما أدهشني  
فعلة إذ طالت يده منازل الأبدية، ولم

تسنانا يا قائدنا حينما ننهب أموال  
القبيلة ونجعل دائرة الشك والظنون  
تصيب الكادحين والشرفاء والأمنين،  
نريد يا قائدنا أن يخرج من ظهور  
أبناء قبيلتك رجال يكونون عبيداً لنا  
يرون ويفشؤون على حبك وحبنا  
حتى يستحيل الشريف أن يحيا معنا  
لا أن يقاومنا.

وبذكاء يصور الكاتب أيضاً الفته  
الذي يحيا به الملك حيث أنه لم يكن  
يقوى على إبعاد المهرج عنه بل كان  
يصبر على إبقائه بجانبه في كل  
المناسبات لإضحاكه ودغدغته.

إضافة إلى انشغاله الدائم في  
متماته ولذاته فلم يكن يدع لبياليه  
تمر دون مجالسة الحسان وممارسة  
الحب معهم.

لا لبلا "الملك" - فلنذهب إلى  
قاعة الأونس لأكحل عيني بمرأى  
الفواني والحسان.

وفي المسرحية الثانية "أنا الملكة يا  
أوغاريت" يصور الكاتب كيف صار  
الحال بالملك والملكة وهم عبارة عن  
أشخاص مصابون بكل أنواع الشذوذ،  
فترى الملكة أرسينوى كيف تبحث عن  
متمتها بطريقة خاطئة وكيف تستغل  
الفتيات لإيقاعهن في حبالها وعندما  
تمل من الواحدة منهن تسلبها حياتها  
وتقضي عليها بتقديمها كقران للآلهة  
(بأو- آلهة الحياة) لديهم، وهذا ما  
حصل للفتاة الفقيرة (أناة) والتي  
تنتمي إلى أبسط فئات الشعب عندما  
أغرقتها بالمال والجاه والسلطة وأبعدتها  
عن حبيبها الفتى الأوغاريطي أيروس  
وبعد انقضاء عام كامل على العلاقة  
المشبوهة بينهما تذبجها وترميها في  
بركة الآلهة كباقي الفتيات السابقات.

يقف أمام وجهه أحد يرده عن انتشارال أجساد الرابطة بالأجداث. التاجر الثاني: من يجرؤ على الوقوف بوجه شقيق الملك، ومن هذا الذي يضع أنفه بأنف الأمير أشمونر، ثم أتظن أن هذه العظام وتلك الجماجم قد جيء بها فقط من منازل الأبدية.

التاجر الأول: كلا وحق الآلهة لقد طالت يده العشرات من المساجين وكل أعداء الملكة أرسينوي وأخشى أن يستفحل الأمر ويصل إلى ما هو أكبر من ذلك، هل تقسى ما كان يفعله بأهالي وأغاريت بحلبات الصراع، كان يترك أسوده الجائعة لأيام ثم يطلقها عليهم، لقد شاهدت بعيني هاتين كيف تنهش الأسود لحومهم وكنت أسمع صراخهم يدوي المدينة.

تجارة العظام والجماجم التجارة الأشهر في كلا العاملين ففي المسرحية الأولى كان زعماء هذه التجارة وزير المؤونة مائير بن دوف اليهودي ويدعم من وزير الحرب فوجير اليهودي أيضا حيث ترك لهم الملك حرية التصرف في كل اقتصاد البلاد وحفظ أمنها وسلامتها، فكانت الرؤوس تبتردون توان ودون حتى أي تمهل أو تفكير، فكل رأس لا يروق للوزير اليهودي يقطع على الفور، طبعاً باستثناء رؤوس الفلاشا لدرجة أنهم أي/اليهود الفلاشا/ المقيمين بين أبناء القبيلة أصبحوا هم الأسياد والأمر بأمرهم خاصة بعد أن أعلن الملك أنه الحامي الحقيقي لهم والراعي لمصالحهم.

صوت مجموعة من يهود الفلاشا- يعيش مولانا لليبلا يعيش أبو النهضة والاستقرار يعيش حامي الفلاشا قائد زاقوي، يعيش من مد حبل النجاة إلينا وجعلنا نبتلع دماء شعبه، يعيش ولي نعمتنا وفي مكان آخر يقول وزير المؤونة اليهودي مخاطبا وزير الحرب مائير بن دوف- يا صهري العزيز نحن نشغل الآن مواقع هامة وحساسة في مملكة زاقوي والمطلوب منا عمله وتنفيذه هو أكثر بكثير من التهميش والترقيع والتسليك نحن الآن الشغل الشاغل لدى جميع أبناء زاقوي وهذا ما يلمسه الملك بنفسه شخصا إذن من الواجب السياسي والمجتمعي الوظيفي يحتم علينا أن نكون إصبعان منتظمان في أي سياسة يرسمها لليبلا عفواً الملك لليبلا.

فوجير - الملك لا تهمة أية أفكار أو حتى قوانين تسن في دستور البلاد إن كانت لا تتوافق مع رغائبه ورغائب من يحركونه، مائير بن دوف: الملك لا يتسوق إلى للكأس والليالي الحمراء.

وفي هذا العمل يبرز الدور اليهودي جلياً في هذه المملكة حيث يظهر الكاتب التغفلل اليهودي في المنطقة منذ الأزل وبشراكة الحكام اليهود في الحكم حرصاً على مصالحهم وحفاظاً على الكرسي والدور الذي يلعبه اليهود في تحقيق مآربهم إضافة إلى سيطرتهم الدائمة على المال والاقتصاد وسعيهم الدائم لتحقيق مآربهم من خلال المكر والخبث والدهاء والطرق الذكية في إدخال الفرقة بين أبناء

الحكم الظالم، والرغبة في الانتقام من قبل الثوريين الحقيقيين من أبناء العامة في الأولى وأبناء الخاصة في الثانية، ففي المسرحية الأولى يقول غيرانا الفتى العفري- هاهم يخفون وجوههم تحت غشاء من رغبة التزلف والتمسح ببركات رئيسنا دون نشران نشوات الطموح العنيفة التي غيبتها الأيام. وفي مكان آخر يقول الصياد: صحيح ياغيرانا، لماذا بت مشرداً لا يأويك أحد رغم أنك في السابق كنت بطل الأبطال ومغامراتك يضرب بها المثل؟

غيرانا: حتى أنت يا إيبا تشك في قدراتي.

الصياد: لا تلمني فرأسي مشئت بما يعصف به من أفكار والسبب هو المعجز عن مواجهة الضعف والخذلان الذي نراه يقلب عزائمنا.

وفي المسرحية الثانية نرى إلبسا شقيقة الملك تقود الثورة للقضاء على الملك والملكة والتخلص من حكمها الجائر بمساعدة فسيبازيان قائد الشرطة والقائم بأعمال القصر.

في المسرحية الأولى انتصر الحق بمقتل الأبطال الشرفاء وبمقتل الفكر الثوري الذي كان يحمله البطل غيرانا وما كان انتصاره إلا عندما أمر الملك بأن يهدم السجن ويسير كل أبناء زاقوي في موكب الجنازة ويكون الملك والأمراء سائرون خلف نعوشهم في صف واحد وهم يشيرون جثامين غيرانا وصديقه القادم من بلاد الشام هشام بن المغيرة مع خزعلانة ليدفنوا في مقبرة الملوك.

القبيلة والقبائل المارة وبين زعيم القبيلة والشرفاء في هذه القبيلة، وهذا الحال نجده في المسرحية الثانية حيث تلعب الملكة ولرئيس الحرس وحتى بعض المفرضين في دب النزاع بين الشرفاء في المملكة كما فعلت الملكة أرسينوي في نشوب الخلاف بين الملك وشقيقته إلبسا، وصورة أخرى نأخذها عن الطمع ودور المال والمصالح الاقتصادية عندما تتعارض بين الأشقاء وكيف يدب الخلاف بينهم ويقتل أحدهم الآخر في سبيله كما حصل مع الأخوة الخمسة أشقاء الفتى الأوغاريتي أيروس عندما اتفق إخوته على قتله وخيل إليهم أنهم قتلوه ومن ثم طردوا وألدهم، وبعد ذلك قتل الأخ الثاني وربما لو لم تنته المسرحية لكان ريفاييم قتل كل إخوته.

كما لم يغفل الكاتب الجوانب المعاصفية والرومانسية في المسرحيتين، فقد وردت قصة حب عذرية بين الفارس العفري (غيرانا) وابنة الملك (خزعلانة) وانتهت بقطع رأسيهما على يد فوجير وزير الحرب اليهودي، فقد صور الكاتب كيف طال يد الغدر والهمجية أحلام الشرفاء والأبطال والحالمين الأبرياء. وفي المسرحية الثانية انتهت قصة الحب التي جمعت إيروس بأناة بتخلي أناة عن حبيبها وقصته الثانية مع سردينيا بقطع رأسه على يد الملكة أرسينوي بعد أن تحولت إلى أفعى جراء أعمالها الشريرة وسحر الآلهة لها.

ظهر في كلتا المسرحيتين الحس الثوري والرغبة في التخلص من

أظهر الكاتب عبقرية فريدة في سبك الحوار وتتالي الأحداث وطريقة سردها وتوزيعها في مشاهد تأسر القارئ من أعجوبة الصورة التي رسمها ومن إتقانه اللغة الحوار التي تأخذك بثوان إلى العصور التي جرت بها هذه الأحداث حتى أنك لتخال نفسك كنت عائشاً معهم وتعرض لكل العذابات والآلام التي يتعرضون لها فتبكي لبيكاهم وتسرع لمصراتهم.

لقد قدم الكاتب الكويتي ناصر الملا هذين العملين بإحساس صادق وبراعة وعبقرية يشهد لهما كل من يقرأ هذين العملين، وقد قال الدكتور (خالد عبد اللطيف رمضان) عميد المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت عن هذين العملين: «مبعث فرحي كون ناصر الملا التزم الجدية التامة في أول أعماله وحرص حرصاً بالغاً على لغته، محاولاً تجويدها لكي تدخله في عالم الأدب، وإنني قد أجهدت في قراءة نص ناصر الملا بسبب عنايته المبالغة في بناء حوار شخصياته وحرصه على أن لا يخرج من دنيا الأدب إلا أنني فرحت أيما فرح كوني أقرأ نصاً لشاب يتصدى لكتابة أصعب فنون الإبداع الأدبي ألا وهو المسرح.

وما مسيرهم خلف هذه الجنازات إلا اتباع لأفكارهم الثورية مستقبلاً، وقد وفق الكاتب في وضع هذه النهاية في صورة مغايرة ومختلفة بمعنى النصر والانتصار حيث أنه لم يجعل الحكاية لهذين العاشقين هي دليل النصر بل جعل الممات وبقاء الفكر بعدهم هو النصر الحقيقي.

وفي المسرحية الثانية كان النصر هو المرتفع وبطريقة أكثر ذكاء حيث أن الكاتب مسخ الشر أبشع مسخ فجعل الملكة تمسخ إلى أفعى ولكنها ما تزال باقية وهذه حقيقة لا تنكر فالشر باق لكن لا بد من استمرار مقاومته كما أن الكاتب مسخ أشمونر الفاسد والمجرم مسخه إلى خنزير فوجهه بقي معروف وجسده جسد خنزير، وأمثال هؤلاء الخنازير معروفون ومماثلون أمامنا في كل مكان وزمان وحاله يشبه حال كل أشقاء أي حاكم أو مسؤول.

المسرحيتان سياسيتان بامتياز تناولتا موضوع الديمقراطية والحرية والاضطهاد وكم الأفواه واستغلال المناصب وفساد أهل الحكم في كل زمان ومكان وقدمتا بقالب درامي جديد ورائع، وقد



# أزمة الكتابة لأدب الطفل

بقلم: عقيل يوسف عيدان  
(الكويت)

الكتابة

# أنا أيضاً كنت طفلاً ذات يوم أزمة الكتابة لأدب الطفل

بقلم: عقيل يوسف عيدان

(الكويت)

خياله ومن هذا الخطأ تنطلق الاتهامات التي تدمغ الكتاب الذين تصدّوا للكتابة للأطفال بالمبالغة والتهويل والإغراق في الخيال مع أن هذه الصفات عينها هي الصفات التي يجب توافرها في الكاتب لكي يصبح كاتباً مجيداً للأطفال.

وقبالة هذه الاتهامات دعوة إلى وجوب التزام كتاب الأطفال بالواقعية ومعالجة وقائع الحياة اليومية وذلك بطريقة مباشرة لا تخلو من وعظ وإرشاد. والنتيجة الحتمية لمثل هذه القصص - في تقديري - هي الإعراض التام من جانب الطفل.

إن ما يؤخذ على كتاب الأطفال من لجوئهم إلى بساط الريح وخاتم سليمان والحورية وحورية الماء والجن والشيطان والفول والتين والبطل... الخ هو في الحقيقة اعتراض على العناصر الأولية التي تتألف منها قصة الأطفال فلا قصة للأطفال تخلو من أحد هذه العناصر، وتكفي نظرة واحدة إلى قصص الأطفال في أي لغة من لغات العالم للتحقق من أن هذه العناصر تشكل قاسماً مشتركاً بينها.

يثور النقاش بين الفينة والأخرى حول أدب الأطفال واشتقارنا إلى الكتاب الموهوبين الذين يمكن أن يسهموا بكتاباتهم في إنعاش حركة هذا الأدب وتقديم نماذج جديدة منه تصلح لأن نقدمها لأبنائنا سواء في الكتاب أو في المجلة أو في الصحيفة أو في الإذاعة أو التلفزيون.

ولاشك أن هذا النقاش يصبح حواراً عقلياً إذا نحن لم نحاول بادئ ذي بدء أن نحدد مواصفات كاتب الأطفال، فمن المؤكد أن أي كاتب ولو كان مبرزاً في أدب الكبار لا يستطيع أن ينصاع للأمر أو للطلب أو للرجاء ويقدم لنا أدباً جيداً للأطفال ذلك أن كاتب الأطفال يمتاز عن كاتب الكبار بأنه وهب عقلية الطفل، أي العقلية الخصبة المحلقة التي لا تقف عند حدود الواقع والمنطق الجاسمدين. فيكفي أن نتأمل أية قصة للأطفال ونقيسها بمقاييسنا لكي نحكم عليها بالإغراق في الخيال والإغراب في الشطط. والخطأ هنا يكمن في أننا لم نحاول أن نتعرف على عقلية الطفل وبالتالي لم نحاول أن نتقرب من الموضوعات التي تشد انتباهه وتثير

منها يدعيها لنفسه ويضيفها إلى ماثوراته، ومن هنا تصنف هذه القصص إلى أنماط تأخذ عندهم أرقاماً معينة.

إن بعض هذه القصص أو آثاراً منها ظهرت في التسجيلات المصرية الفرعونية منذ أكثر من ألف وستمائة سنة كما ظهرت في الكتابات والنقوش الهندية والإغريقية والفارسية والعبرية منذ أكثر من ألفي سنة ولكن من الذي يستطيع أن يعيّن عمرها، حينما غدت مألوفة للدرجة التي حملت القوم على تسجيلها؟

يعتقد الأخوان غريم أن هذه القصص جاءت من ثقافة هندو-جرمانية. بينما يرى أندرو لانج أن هذه القصص نشأت في أماكن متعددة، وترى مدرسة ثالثة أن هذه القصص نشأت في الهند ومنها انتشرت إلى سائر بلاد العالم، ومؤدى هذا كله أن قصص الفولكلور عريقة في القدم وأن البشرية استمتعت إليها واستمتعت بها، ولم تشعر في وقت من الأوقات بأن هذه القصص قد استنفدت أغراضها على طول الزمان واختلاف الحقب.

والتركيز على الفولكلور فيما يقدم من قصص للأطفال يدعو إلى ضرورة الاهتمام بهذه الماثورات ودراستها والانتفاع بما يتواءم منها مع بيئتنا وثقافتنا وواقعنا وفي هذا المجال يجب ألا ينهض أي عذر سبباً في إغفال هذا المنبع الثمر لأدب الأطفال بل إن إغفال هذا المنبع يعد تقصيراً شديداً في حق هذا الأدب

وثمة علاقة حميمة بين قصص الأطفال وقصص الفولكلور وهذه كلها تزخر بالعناصر السابقة بل هذه العناصر هي المحاور التي تدور عليها هذه القصص التي تعتبر الفداء الدسم للأطفال في جميع أنحاء العالم.

### التحفة الأدبية

إن هذه القصص التي رويت منذ فجر انبعاث خيال الإنسان هي التي تخلع عليها ألفاظ الحالية والعالمية، وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نجد نظائر لهذه القصص التي تتكرر روايتها على مدى الأجيال منذ أن سُجِّل التاريخ والتي انتشرت في صورة أو في أخرى من سيبيريا إلى جنوب إفريقيا ومن الهند إلى المكسيك.

وهنا يمكننا أن نتساءل: أين هو التقليد الأدبي الذي طوّر شخصيات محبوبة كالأبطال والأرباب والحكماء والوحوش والطيور المهمة والشياطين والسحرة والأميرات والشحاذين والزوجات غير الوفيات والماكرين الذين تزخر بهم الرواية الشعبية، وأين في غيرها نجد أسماء مألوفة كالسندباد وعلي بابا وعلاء الدين وهانسل وريتا وسندريللا وغيرهم.

إن التحفة الأدبية تصبح مشهورة بين القليلين الذين هم على حظ من التعليم في حين أن جمهور القصة الشعبية هو الإنسانية جمعاء.

والدارسون للماثورات الشعبية يعرفون تماماً أن القصة الواحدة توجد في أكثر من بلد واحد وكل

الذي ندعو إلى إنعاشه ومنحه قبلة الحياة.

ولعل من المفيد بالنسبة للذين ينجون باللوم على كتاب الأطفال أن يطلعوا أولاً على آلاف القصص التي تقدم في الدول الأخرى للأطفال ولا نستثني من ذلك الدول العربية.

وفي هذا المجال نشير إلى ما ذكره كاتب في إحدى الصحف أن في إحدى الدول العربية تصدر مطابعها شهرياً آلاف الكتب للأطفال بيد أن الكاتب لم يشر من قريب أو بعيد إلى الموضوعات التي تتناولها هذه القصص، وهل فتحت آفاقاً جديدة للكتابة للأطفال أم أنها ما تزال كغيرها تعتمد على العناصر التي تعتمد عليها هذه الكتابة في أرجاء العالم كافة، ونستطيع نحن الذين أتيج لنا الاطلاع على الموجود من هذه الكتب وعلى بعض كتب الأطفال التي صدرت في غير دولة عربية أن نجزم بأنها كلها تعتمد على العناصر التي سبقت الإشارة إليها وليس فيها أي شيء جديد. وكيف يكون هناك جديد وهذه القصص تعتمد أساساً على الخوارق والمواثيق تزول والعقل ينعزل والمنطق يتخلف. إن هذه القصص تحتاج إلى "السحر"، فالأبسطة تطير، والطيور ترحم بالغيب، والطواقي تمنح الإخفاء، ومفارش المائدة تقدم الطعام، والحقائب تحتوي على الريح، والمرايا تقول الحقيقة، والأمشاط لها قوة سحرية، والدجاج يضع بيضاً ذهبياً، والموتى يبعثون، والكلمات تقال ثلاث مرات فتعمل المعجزات، والمصاييح تدعو الجن

والجن يدعون أي شيء يهفو إليه القلب، ها هنا التفكير المريد هو الحكمة الفردية، وها هنا المعجزات هي الخبز اليومي الوحيد.

وفي الضفة الأخرى، توجد الكتب التي وضعها رواد أدب الأطفال مثل كتب الأديب الفرنسي شارل بييرو (١٦٢٨-١٧٠٣م) كمجموعة قصصه المعروفة باسم Mother Goose أم الإوزة التي جمعتها في سنة ١٦٩٧، ثم نشر المستشرق الفرنسي أنطوان جالان (١٦٤٦-١٧١٥م) بعض قصص ألف ليلة وليلة سنة ١٧٠٤، والذي صاغ الكتاب بتصريف كبير وصار الكل يترجم عنه طوال القرن الثامن عشر وما تلاه.

ثم كان الاعتماد على الأشخاص في رواية القصص وهذا الاعتماد يظهر في المجموعة الأولى للأخوين غريم. والأخوان غريم Grimm، جاكوب لودفيغ (١٧٨٥-١٨٦٣) وويلهيلم كارل (١٧٨٦-١٨٥٩) اللذان اشتهرا على الخصوص بمؤلفهما (حكايات شعبية) (Contes popular) الصادر بين سنتي ١٨١٢ و ١٨١٥.

وتوالى بعد ذلك الاهتمام بهذه القصص وأبرز كتابها كما ذكرناهم شارل بييرو والأخوان غريم ثم الكاتب الدانماركي هانز كريستان أندرسن (١٨٠٥-١٨٧٥م) وولتر دي لامار الذي أعاد كتابة بعض القصص كما وضع كتاباً كاملاً لقصص الحيوان.

وهذه الكتب هي أهم مصدر لأية مجموعة تصدر من مجموعات أدب الأطفال ومع أهمية هذه الكتب وضرورة الاطلاع عليها ودراستها

هنا مكتبة الطفل تكاد تخلو منها تماماً، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأخوين غريم يعتبران واضعي علم الفولكلور يتضح لنا مدى الخسارة التي مني بها أدب الأطفال والأدب الشعبي أيضاً عندنا.

### جيل الأطفال

إن القصص الواردة في كتب هؤلاء الرواد تقدم الآن على صورة دراما وتمثيلات معدة للمسرح والإذاعة والتلفزيون وتكاد تعتمد بعض المجالات الأمريكية المتخصصة في أدب الأطفال اعتماداً تاماً على هذه الكتب، ومع تعدد مصادر نشر ما تحتويه هذه الكتب من قصص فإن اعتراضاً ما لم يتم على نشرها أو إعادة نشرها على هذا النحو العريض وفي كل وسائل الإعلام تقريباً، ذلك أن آباء وأمهات اليوم هم أطفال الأمس الذين استمتعوا بما في هذه القصص من لذة وسحر، فهم يرجون ألا يُحرم أبنائهم من هذه اللذة والمتعة.

ولقد أصابت إحدى الكاتبات الأمريكيات للأطفال شاكلة الصواب حين قالت إن جيل الأطفال القارئ ليساط الرياح والخاتم المسحور ولعالم الجن والملائكة.. إلخ هو الجيل الذي ابتكر الصاروخ وسفن الفضاء وما كانت هذه الابتكارات الفذة لتتحقق ما لم يتواهر لها مسبقاً خيال خلاق، وماذا ننتظر اليوم من أطفال جيلنا الذي نحرم عليه الاقترب من هذا التراث العالمي الإنساني الضخم من أدب الأطفال إلا أن يكون جيلاً لا ييشر بآية قدرة على الخلق والابتكار.

إن القائمين الآن على دور النشر وأركان الطفل في وسائل الإعلام بصورة عامة، في حيرة من أمرهم، فهم من جهة في دعر من نقد الناقدين الذي لا ينهض غالباً على أساس، ومن الاقتدار الشديد للمادة الجيدة التي تقدم للأطفال نتيجة لانعدام ثقافة بعض الكتاب من جهة، و"التابوت" أو المحرمات الصارمة التي تضمها هذه الأجهزة من جهة أخرى لكتاب الأطفال هذا إلى جانب المعاملة السيئة التي يلقيها أولئك الذين "يجازفون" بالكتابة للأطفال. فكتاب الأطفال يمانى عنتاً شديداً حيث أنه مضطر لتقديم أكثر من نص حتى يضمن أن يسفر الاختيار عن قبول نص يكافئ عليه فيما بعد أقل مكافأة، ولعل مرء ذلك إلى انتفاء الحوار الثمر بين هذه الأجهزة وبين الذين يكتبون لها حيث لا توجد مواصفات محددة تضمنها هذه الأجهزة للكتابة للأطفال، والنتيجة هي ضياع وقت وجهد الطرفين فيما لا طائل من ورائه.

وينبغي هنا التفرقة بين مفامرات السوبرمان التي نحيد إيقاف عرضها ونشرها وبين قصص الرواد التي أشرنا إليها، فهذه القصص الأخيرة لا تخلو من مضامين جيدة تطوي على دروس قيِّمة تدعو للفضائل والقيم الإنسانية العليا عن طريق غير مباشر، ولا يفوتنا بهذه المناسبة أن نذكر الفارق بين ما اعتدنا أن نقدمه لأطفالنا من قصص مباشرة تثقل حركتها العبارات المسجوعة ويركز فيها صراحة على مضمون القصة والمعنى

نشر وإذاعة أدب الأطفال نتيجة للنظرة غير الصائبة.

ولا شك أن أول ما يجب أن نتجه إليه للارتقاء بأدب الأطفال هو أن نمرّ كما مرّ غيرنا وكما مررنا نحن في القصة والمسرح بالمرحلة التي لا مناص من المرور بها وأعني بها مراحل الترجمة، فالاقتباس، فالتأليف، إلا أن اختزال هذه المراحل في مرحلة واحدة طفرة غير مأمونة العواقب إن لم تكن مستحيلة، ومن مقتضى ذلك إعداد مكتبة للطفل تحتوي ذخائر أدب الأطفال والتراث الشعبي للعالم أجمع وعدم الاقتصاد على قصص ألف ليلة وليلة وحدها، فنحن مطالبون بأن نترجم لأطفالنا الكثير من قصص شارل بيرو والأخوان غريم وهانز كريستان أندرسن وغيرهم لأن قصص هؤلاء الرواد معروفة في العالم أجمع، وهي الغذاء الذي يفتاد عليه الأطفال في كل مكان بل لأننا محتاجون لأن ننسج على غرار هذه القصص ونتمثل عقلية الطفل فيما نقدمه إليه من أدب يتجه إلى حدود المعقول والمألوف بل ينسرح مع خيال الطفل في عوالمه الذهبية الجميلة.

إننا وحدنا الذين نشدّ عن العالم أجمع حين ندعو إلى استبعاد هذا التراث الضخم بدعوى أن أدب الأطفال يجب أن يكون الموصّل لقيمنا الجديدة، وهذه حجة بيّنة الخطأ لأن "الثيمة" الصعبة التي يريد القائلون بها أن يوصلوها إلى أذهان الطفل لا يمكن توصيلها

المستخلص منها وبين ما يقدم للأطفال في الخارج من قصص تعتمد على التلميح دون الالتجاء إلى الوعظ والإرشاد وهو هارق دقيق ومهم جداً يجب أن يتوافر المختصون في مجال التربية وعلم النفس في دولنا على دراسته لبيان السبب في وجود هذا الفارق وهل مرده إلى أن عقلية أطفالنا أقل مستوى من عقلية الأطفال في الخارج، فإن كان هذا هو السبب بادر هؤلاء المختصون إلى تشخيص الداء ووصف الدواء، وإن كان الأمر يخرج عن نطاق اختلاف العقليتين ولا يعدو أن يكون تمتناً من القائمين على نشر وإذاعة أدب الأطفال بتفضيل الطريقة المباشرة بادرنا إلى تصحيح هذا الفهم حتى لا يشذ أدب الأطفال في أنحاء العالم كافة.

### تراث ضخم

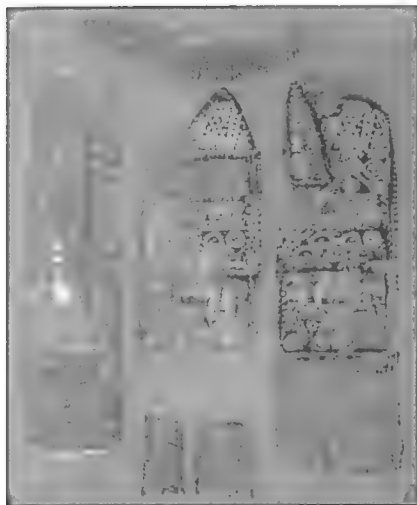
إن أدب الأطفال في دولنا في حاجة إلى إعادة تقييمه وحث الأدباء على الاتجاه إليه والعناية به وكما سبق القول لا يكفي أن ندعو كبار الكتاب إلى الإسهام في هذا الأدب، فقد يكون أكبر الكتاب هو أقلهم صلاحية للكتابة للأطفال بل يكون الأمر بالتشجيع المادي والأدبي للكتاب الذين توفر أو يمكن أن يتوفروا للكتابة للأطفال وتصحيح المفهوم الخاطئ الذي يضع كتاب الأطفال في منزلة أدنى من منزلة كتاب كبار ورفع العوائق التي توضع في طريقهم والتخلي عن "التابوهات" الصارمة التي يضعها القائمون على

بالطريقة التي يدعون إليها وفضلاً عن ذلك فهي قيمات قليلة لا تلبث أن تستنفد أغراضها وتبقى القيم الإنسانية العليا هي ملاذنا الوحيد فيما نقدم من أدب للأطفال وهذه القيم مكانها الوحيد حتى الآن التراث الضخم الذي أشرنا إليه كما سبق القول.

ولعل خير معالجة للثيمة الصعبة هي عرضها بطريقة مشوقة لا ترتفع على مستوى عقلية الطفل وفي الوقت نفسه تستحوذ على انتباهه. وفي بلد كالولايات المتحدة الأمريكية حيث توجد فيها المحطات الخاصة للإذاعة والتلفزيون يكفي أن يدير الطفل مفتاح الراديو أو قناة التلفزيون ليتحول إلى محطة أخرى أو قناة أخرى إذا لم تعجبه المادة التي تقدم إليه في المحطة أو القناة التي يستمع إليها، أما في دولنا وحيث لا توجد محطات خاصة

للإذاعة والتلفزيون، فإن الطفل إذا لم تعجبه المادة المذاعة أو المشاهدة، فإنه لن يلبث أن يحرم تماماً من المادة التي تقدم إليه ومن هنا تنشأ ضرورة العناية بكل ما يقدم للأطفال من إنتاج مع تحريي الموصفات اللازمة لهذا الإنتاج. يتجاوز هذا التحديد بإصدار مجموعات مختلفة موجهة إلى كل سن على حدة.

ومن هنا ثقل العبء الملقى على عاتق هاتين الوسيلتين خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار حجم المتلقي الذي يستمع للإذاعة والتلفزيون. إن أدب الأطفال في حاجة إلى دفعة قوية ما في ذلك شك، ولن يكون ذلك بتثبيط همم الكتاب الذين تصدوا للإسهام في هذا الأدب بل بتشجيعهم على مواصلة السير في هذا الطريق الوعر وتزويد مكتبة الطفل بالمراجع التي لا مندوحة عنها عند الكتابة للأطفال.





# شباك

شعر: أ.د. سالم عباس خدادة  
(الكويت)

الشعر

# شباك

شعر : أ.د. سالم عباس خدادة  
(الكويت)

أحاول أن أراك فلا أراكا      فما أقسى التراب وقد طواكا  
حبيبي مهجتي في بحر حزن      وليل الهم لا يبدي حراكا  
وكم شألت نفسي عن همومي      ولكن الهموم بدت شباكا  
تصيد مسرتي فتحيل عمري      إلى عمر حماك وما افتدكا  
حبيبي قد مضى عام ولما      تصافح مهجتي ويدي يداكا  
تبدلت الليالي دون قلبي      فما زال الهوى فيه هواكا  
وصوتك لم يزل يهمني بسمعي      ها أنظر لا أرى إلا صداكا  
أحاول في الدروب لكي أصالي      على درب خيالك أو خطاكا  
ولكن لا أرى إلا سديماً      أنزع في جوانبه شراكا  
وقصص ما أمني النفس حلم      أصانق في غلاله ضياكا  
يمزقني غيابك يا حبيبي      فلا هذا يسر، وليس ذاكا  
زمانني أو مكانني لست أدري      فما يقسو هنا يقسو هناكا  
إلهي لا يعزيتني بضقدي      سوى شوق الضيق إلى نداكا  
هأنزل من يقينك ما يقيني      هذاباً، ليس يدفعه سواكا

## جزيرة فيلکا

شعر: فاضل خلف  
(الكويت)

# جزيرة فيلكا

## اشهر الجزر الكويتية

شعر : فاضل خلف

(الكويت)

هذا هو عنوان كتاب جديد ألفه الباحث في التراث الكويتي الأستاذ خالد سالم محمد، وخاصة هذه الجزيرة التي هبت عليها منذ آلاف السنين نفحة من نفحات الحضارة القديمة، وما تزال آثارها باقية حتى الآن، وإلى آخر الدهر، وهي تدل على أن ساكنيها في ذلك الوقت البعيد كانوا على مستوى رفيع من المدنية في شتى صنوف المعرفة، هذه المدنية التي نجد لها أمثلة خالدة هنا وهناك، على أرضنا الكبيرة في الشرق والغرب. والقصيدة مطرزة بالحروف الأولى من كل بيت فيها، ويكوّن هذا التطريز (جزيرة فيلكا):

ج- جاءت لنا من خالد باقة  
ز- زانت حواشيها طيوف المني  
ي- يا أيها المبدع في فته  
ر- رؤيت إعجابي وشوقي لها  
ة- تلك أحاسيسي وقد صفتها  
ف- فيا رفيق الدرب قد أصبحت  
ي- يقرؤها العشاق في بهجة  
ل- لأنها قد مجّدت ذرة  
ك- كل أمانينا لإعمارها  
ا- الحمد لله الذي مسئة  
عاطرة من نفحات الخليج  
وصطرت أوراقها بالأريج  
لك التحيات بشقر بهيج  
من التهانى ووذاق وشيخ  
من وحي نيسان وخضر المروج  
أسطارك القناء مثل البُروج  
ليس لها هي حستها من تسيج  
هي وطن بكل خير وموج  
بغدا دمار جاءها من خديج  
بناره الحمراء ذات الأجيح

[illegible]

## الجذوة والرماد

شعر: د. حسن فتح الباب  
(مصر)

1. The first step in the process is to identify the problem. This involves gathering information about the situation and the people involved.

# الجدوة والرماد

شعر : د. حسن فتح الباب

(مصر)

دع الرماد... لا

لا تقترب

لن ينتفض

بل اقترب

يا أيها الباحث في الماضي

عن الحقيقة المغيبة

ذر الرماد

ودعه... ودعه إلى

لقاء يوم مستحيل

دع الرماد غير جدوة

خذها ولا تخف

لا ترتجف

لن تحترق

أشعل بها شموع ليلتك

فناها النور الذي

لا ينطفئ

ضمخ بعطرها أصابعك

رتل على قيثارتك

دعاء فجرها

نشيد نصرها

خذ جدوته

ثم انطلق  
نسراً على الأفق  
يعانق القمم  
لا الشمس تقوى  
أن تذيب صخرته  
تفل شوكته  
ولا الجليد  
يقادر أن يخفض الجناح  
عن مطاره  
نسرك لا يقات بالرمم  
نسراشم

\* \* \*

يا أيها الممهن في سؤاله  
لم أكتوى بالنار جيل بعد جيل  
من الضحايا الأبرياء  
يعذب الأبطال  
ويوند الأطفال تستبي النساء  
أسدل على الماضي ستاره  
من بعد أن تلم شمل جذوته  
خلق على جناحي (الفينيق) (١)  
تنج من الطوفان والحريق  
في أرضنا القسيحة الرحاب للأوضاع  
والذئاب الذياب  
السيف مشرّع على العنق  
لأول الثوار  
والنطح ممدود

لآخر العشاق  
بينهما الجلال  
يضاحك السلطان والفساق

\* \* \*

يا أيها الباحث في التراب  
عن جوهر لم يكتشف  
وفي السحاب  
عن ماء بئر لم يجف  
وفي القلاد  
عن كوة في كهف  
يا أيها الممعن في سؤاله  
أسدل على الماضي ستاره  
من بعد أن تلم شمل جذوته  
ودع رمادا قد خمد  
لم تبق غير جذوة  
من حمأة الصراع بين الشك واليقين  
بين الغناة الصانعين الغد  
والمرجفين عابدي الزمن  
هذا إمامهم قلقله لتصرعه  
أودعه عارياً أو اقتلع  
أوتاده... عيونه لينتحر

\* \* \*

يا حاطباً بليل  
يا أيها الفريق في متاهة الظنون



تبحث عن خلاص روحك السجين

منتظراً زجماً على الدجى

لرائد مناصر مصدق أمين

يحدو السراة المتعيين

يهدى الحيارى التائهين

هي رحلة الحياة والردى

ما بين مهوى للرماد

وومض جذوة خبيثة

يا أيها المصنّى العنيد

الضارس الشريد

الملك الضليل (٢)

العاشق الشهيد

دع الرماد غافيا

خذ منه جذوته

ثم انطلق

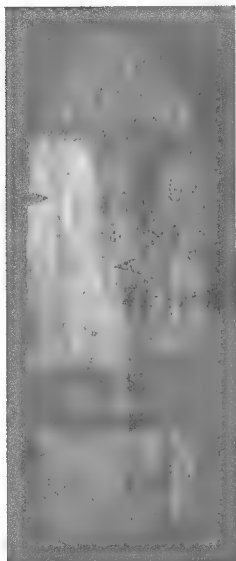
نحو مدارات الأفق

وعانق الشفق

تر الحقيقة المغيبة

(١) الفيتيق: ماثر أسطوري ينبعث حياً من الرماد.

(٢) الملك الضليل: امرؤ القيس.



# لعبةُ في الريح

شعر: محمود سليمان  
(مصر)

الشعر

# لهبة في الريح

شعر: محمود سليمان

(مصر)

وأرى  
ريحا تعانق وردة  
ذاكرة تجيء  
محض طفولة  
مرت  
طيبة وهانئة  
هي الريح  
وأرى .....  
حنينا يستفز  
الغيم  
يوصد ضحكة  
ويضرب....  
يمضي باتجاه الليل  
والليل متفانا  
وخارطة تدل  
ولا تدل  
وأرى كأنني لا أرى  
بنثا تبادلني صباحاً  
من حليب  
تشدد نكهتها عليّ



وتختفي  
 صخباً يلمون الندى  
 ....عن عشب  
 يا شيخ هل من عشب  
 كانت  
 وهل في الريح  
 من ذكرى تسر  
 وأرى

أهذي رؤية تمضي  
 أهذي رؤية الأشياء  
 من بعد يطل  
 صبح هذا العام لن أمضي  
 ولن أشد طفولة مررت  
 بحبات رمل  
 من حصى برد ومز  
 لست أصرف  
 كيف أبني في المدي  
 لوأ لهذا العمر  
 رائحة  
 صخرة  
 مدناً  
 بيوتاً من شذى امرأة  
 سياجاً  
 رؤية أم غريبة كانت

تبادلني بدهشتها

فأدخل بين واحتها

كخيل

وذا زمن الطفولة

لعبة هي الريح

أخرى

هي يدي امرأة.....

سنترك تحت يافتها

هوى

ونمر

# ضجر

بقلم: محمد مكي صافي  
(الكويت)

القطعة

## ضجر ..

بقلم: محمد مكي صافي

(الكويت)

موقفك يدعو للضجر.. ويولد رغبة ملحة في نوم قريب لايتاح لك.. تبحث حولك عن مقعد يلبي دعوة جسدك المنهك لكن دون جدوى.. تفتش في الذاكرة لعل نافذة من رؤى محببة تهب فتطفئ الجو الخانق الذي ألزموك به ، فيمر بك شريط من ألوان شتى يروقك بعضها وتعرض عن بعض.. فتنتابك بروق مشاعر مفرحة أنا ومحزنة أخرى.. ومذاق الحلو والحامض يتوالى مرة ومرة.. ووجهك يشيح عن مشهد يعرض أمامك، و تتمعن في آخر- مستعيناً بما تبقى يقظاً من حواسك- لما تحسبه نقطتك المطلوبة.. وفجأة تتوقف!..

(أ.. هذا أنا.. ياه، كم تعبت وسهرت، بين الكتب والمراجع، كم هرولت بين المحاضرات وغرف المدرسين والمكتبة المركزية.. لم يأت ما أتى من فراغ أو تهاون أو دعة!.. لكن من أين جاءت كل تلك الهمة التي تهزأ بالتعب ويزهّد فيها شباب اليوم؟.. من أين كل ذاك الكمّ الهائل من الصبر طيلة سنوات عجاف ريثما وصلت لأن يقال : (دكتور) ؟!..

وتغمض عينيك ، ويكاد وجهك يتغير بما ينبه إليك الحاضرين بينما تتفرد عنهم لا تلوي، وتتابع المشهد الجديد.. أناس كثيرون وجلبة وضوضاء ونداءات ، ولكنك تتكلم .. بما يشبه الصراخ تتكلم.. ماذا كنت تقول؟.. ولماذا لا يصل صوتك إليهم؟.. إنها اللفة!.. دائماً تعوزك اللفة المبيّنة التي تفهم من حولك ما تريد .. ورغم أنك تملك من المفردات ما يجب أن يلبي حاجتك و يفيض؛ إلا أن مانعاً ما - الآن تدركه فحسب - يحبس تلك المفردات فتغدو أنت والمحروم منها سواء.. مانع ما يطبق أسنانك أو يبعثرها أو يرسلها متشايكة أو منقوصة ربما.. وفي النهاية لا يفهمون، ولا ينصتون، مما يسبب لك ألماً وغيظاً، فتصرخ، فيبتعدون!..

الآن فحسب تفهم هذا!.. مع أن شيئاً من الرويّة والثبات كان كفيلاً بأن يرتب عبارتك والفكرة التي تريد ، ويبعدك عن منطق الصراع أو الخصومة وكأنك في حلبة، مثلاً كما تبدو الآن في ذلك المشهد!..

إنه التعب!.. التعب الذي يلح عليك- تماماً كما الآن- جراء تزامم الأعمال التي تلزم نفسك بها باستمرار.. التعب هو الذي يولد انفعالاتك السلبية فتجعلك متسرعاً، نزقاً، كأنك في حلبة.. أو يتركك تريد أن تصل إلى بغيته من أقرب طريق توفيراً على نفسك جهداً احتياطيك منه ضئيل.. وحتى لو ملكك المزيد فإنك لا تتفقه لتجاوز من لا يريد أن يفهم بل لطارئ أو مفاجأة أو موقف يدعو إلى الضجر كالذي تعيشه الآن!..



ولكن مم تشكو الآن؟..

لقد استدعوك!.. تماماً كما فعلوا قبل ذلك مرات.. مجرد مقابلة يسألونك خلالها ما يشاؤون ، من ذاكرتهم ، أو من مخزون ثقافتهم إن وجد ، أو من واقع البيانات التي ملأتها قبل قليل.. ولأنهم متمرسون وعلى كفاءة بالغة في اختصاصهم فلا يبدو الإعياء عليهم كما أنت، وحديثهم -على الدوام- مقيم بالروية والثقة ومشبع بالصواب. فحق أنه واضح وتقريري ومبين، وهو ما لا تبلغه أنت رغم تجاربك المتكررة وراء نفس الطاولة وعلى نفس المقعد. وكل ما اكتسبته من التكرار هو أنك تتبين ملامح مضيقك من قبل أن تمثل أمامه، وتعرف ماذا سيسألك وبأية طريقة ستخرج الكلمات من بين أسنانه، ومتمى سيره نظره نحوك ليردّه فور أن تتلامس أعينكما ويبلغك رسالته!.. هذا أقصى ما أفادتك به التجربة لذلك تراك متوتراً تحس بالغيظ والمهانة دون أن تعي السبب!..

لا تتكلف بالرد الدقيق عليه.. فتركه يستتج أو يهزّ رأسه ممتعضاً أو يعيد السؤال بطريقة مغايرة أملاً في أن تفهم قصده!.. ومع هذا تأتي ردودك قاصرة عن تلبية رغبته في إفضال الملف بأقل حاجة من ال.....، تجاربك السالفة هي السبب ، عرفت أنهم سيكذبونك فتركت لهم -عبر كلماتك المقتضبة - أن يستجوا أقصى ما يملئ لهم ذكأؤهم ، وفي كل مرة يعلنون أنهم يعرفون عنك كل شيء من يوم انتسبت إلى المدرسة الابتدائية ومن الذي دفعك نحو هذه الخطوة.. بعضهم يعرف تاريخاً قبل هذا التاريخ!.. لكنك تفاجأ في كل مرة بأنهم لا يعرفون جزءاً مما تعرف ، أو أن الذي (يصلبك) أمام طاولته لساعات متجهماً مزوراً قاذفاً ذاك (الدكتورية) بما يهوى من صنوف التقييم.. تفاجأ بأنه لا يعرف شيئاً ، بل إنه يحيرك - بصدق - هل تنتمي (البرازيل ) إلى الغرب منا أم إلى الشرق قاذفاً بكل قراءاتك إلى ما وراء جدران مكتبه السميكة!..

ولكن هل هذا شيء يدعو إلى الضجر، ويولد رغبة ملحة في النوم على أقرب مقعد لا تجده هنا وقد تجده في الداخل أن ينادون عليك؟.. هل هذا هو فعلاً ما يثير غيظك وسلبى انفعالاتك؟.. وماذا يهمك أنت - بعد - من ضحالة ثقافته؟.. لماذا يثير هذا حفيظتك نحوه إلى درجة تكاد تكن له الكراهية؟.. لماذا تتغافل عن إتهامته الودودة المظلة من ثفره الأصفر ، وعن مخاطبتك بصيغة (الجمع) معترفاً بمرتبتك؟.. هل في هذا ما يدعو إلى الضجر؟.. أم أنك كنت تتوقع في هذا المقام أن يحقق معك (بروفسور)؟.. أو أن يتعامل معك مثل هؤلاء الرجال كأنهم تلامذة في قاعة محاضراتك؟.. لماذا تصرّ أن يتكلم معك بالروح العلمية وكأنه في مختبر؟.. دعه يأخذ راحته ويتكلم بوجي من ثقافته ليظهر ذاته!.. أليس هذا من حقه فلماذا تحجر عليه وتقولبه ليتصاغر أمامك كأنه تلميذ ابتدائية؟.. لماذا ينتابك الغيظ وتتمنى لو تتمزق أو تتسحب أو تلتزم الصمت أو تخلد إلى نوم قريب كلما حاولوا أن يسألوك بدل أن تتألم معهم وتبرمج

داخلك على قبولهم ١٩.. ما الذي تعيب في مضيفك سوى أنه لم يؤت ما أؤتيته من فرصة ليتعلم أو يرتقي؟ ١٩.. لماذا لا تتركهم يعيشون القمة التي وجدوا أنفسهم - فجأة - فوقها بدل أن تلزمهم بأن يدعوا (الدفة) لمن يقودها إلى حيث يليق؟ ١٩..

على أن شيئاً ما لا يبرر ازورارك عن ثغره البسمام وحتى لو أن لونه الأصفر لا يروق لك.. أو أن ترفض (اللفافة) التي يقدمها في ود إليك مبتعداً عن أصول اللباقة.. ولا يبرر أن تجيب على سؤالاته مبتدئاً كل مرة بعبارة (وكما تعرفون سيادتكم ...) ١. ملمحاً إلى شيء لن يفوته بالتأكيد.. لا ولا يبرر أن تهز رأسك هكذا على أطروحاته التي يرثيها عن الساحتين المحلية والإقليمية وأحياناً الدولية.. لا يبرر.. لا يبرر!.. لأنك لا تعلم كيف سينعكس ذلك كله على (العلامة) النهائية التي سيلصقها على ظهرك فور أن يفرج عنك!.. مما سيغني لك جولة جديدة في مكان آخر جديد..

لا بد أنه الإنهاك والتوتر، أو الشعور بالضجر المولد للرغبة الملحة في نوم قريب، هو ما يجعلك تحي مثل هذا المنحى باستمرار، مهما كلفك ذلك من جولات دولية ربما ١.. تماماً مثلما كان يفقدك كل مفردات الإقناع لديك حين كنت تحاور القوم في المشهد ذاك.. وهو هو ما يجعلك تتركه يتكلم ويتكلم عارضاً بضاعته أمامك كلها، بينما أنت - وبمبدأ عما تعودته من لباقة - مشغول بأن ترفع نظارتك وتمرك عينيك أو تغمضهما مع أنك لست أشد بذلاً للجهد منه!.. أو ترنو إلى حجم الأوراق التي بين يديه مقدراً كم يلزمه من الوقت كي يفرغ منكما ويومئ بالرحيل!..

إلى أين سترحل؟ ١٩.. وماذا يجديك أن تتصل فور خروجك بزملاء حوتكم يوماً شقة واحدة لتسألهم (مهجماً) يخفيك من الذي أنت فيه؟ ١٩.. وانفعالك يزداد وكذلك ونزقك بردود بعضهم بالإيجاب، وتأخذك بعدها حمى حركة لا هفة لا تدع لك فرصة - شأنك دائماً - كي تتروى وتوازن وتحسب، مندفعاً لتحزم (أمرك) وتنام.. يدفعك ضجر الأيام الخوالي كي تنام، ودافع آخر.. أن تلحق بالطائرة التي ستقلع صباحاً إلى حيث تتوقع أنهم لا يبتسمون تلك الابتسامة الودودة الصفراء!.. ١٩..

# القصة

## الرأس

يقلم: ياسر عبد الباقي عبده أحمد  
(اليمن)

# الرأس

بقلم: ياسر عبد الباقي عبده أحمد

(اليمن)

أخفاك والدك في سلة من القش ورماك في النهر. هكذا بدأت تحدثني أمي، بصوتها الهادئ الجميل، أردت أن أتفوه بشيء إلا أنني عجزت. بقي ثغري مفتوحاً بدهشة ممزوجة بعدم التصديق، وسألتها: وأنت من تكونين؟ ابتسمت، ووضعت يدها على ذفتي بلطف وتمتمت: أنا امرأة عجوز، أخذت على عاتقي أن أربيك وأجعلك أفضل رجال قريتك، ها أنت لم تبلغ بعد العشرين، لكنك أقواهم وأشجعهم.

قلت غير مصدق: لم أشعر يوماً أنك لست أمي، لماذا أبي رمانني في البحر.

نظرت إلى وجهي طويلاً، وكأنها تتفكر في وجهي، ثم نهضت فجأة، ودخلت المطبخ وأحضرت وعاءً مليئاً بالدقيق، وقالت بصوت حزين ويدها تدلك الدقيق بالماء: ليحملك من الثأر، بني هي قصة طويلة مؤلمة، قبل عشرين سنة كانت هناك عائلتان في القرية المجاورة لنا، كل عائلة تكره الأخرى. إحدى هذه العائلات هي عائلة والداك، عائلة ذات نفوذ وقوة والعائلة الأخرى كانت ضعيفة جداً، وطمعت العائلة الغنية بأرض العائلة الأخرى، وحدث بينهم اقتتال و..

وسكنت أمي العجوز وراحت لتحضر الماء وتصبه على الدقيق وكنت أراقبها، والقلق قد تملكني، قالت وهي تنظر إلى الدقيق: ستصبح العصيدة التي تحبها جاهزة بعد دقائق.

لم أعد أحتمل الانتظار فصرخت: ماذا حدث بعد ذلك يا أمي. نظرت إلي مبتسمة، ابتسامتها التي تشعرني بالدفع والاطمئنان، قالت: فقدت العائلة الفقيرة كل شيء، قتل أبناؤها الصغار الثلاثة، والزوج، أما الزوجة فإنها استطاعت الهرب.

قدمت لي أمي العصيدة: كل يا ابني العزيز. ثم تابعت تقول ورأسها إلى سقف البيت: أنت أخفاك والدك في سلة من القش ووضعك بالقرب من النهر، حتى لا يقتلوك. هتقت يدهول: وماذا لم يخف إخوتي معي.

قدمت وجهها نحوي وقالت بصوت محشرج ومؤلم: ألم تقهم بعد؟ أنت ابن العائلة الغنية الوحيد. لقد أخفاك والدك حتى لا يصل إليك أحد. كادت العصيدة أن تخرقني، تحركت في مكاني، وقلت في كلمات متلعثمة: يا الله.. أنا..

بقيت جالساً في مكاني كانت الصدمة قوية، بدأت أشعر بصعوبة التنفس والجفاف في حلقي، توقفت عن أكل العصيدة ورحت أشرب الماء بكثرة، وكانت أمي واقفة ووجهها نحو جدار.. سألتها والكلمات تخرج من فمي بصعوبة: لماذا إذاً لم تأخذيني إلى أبي.

قالت وهي صوتها رنة غريبة لم أسمعها من قبل: لقد أقسمت الأم بالانتقام.

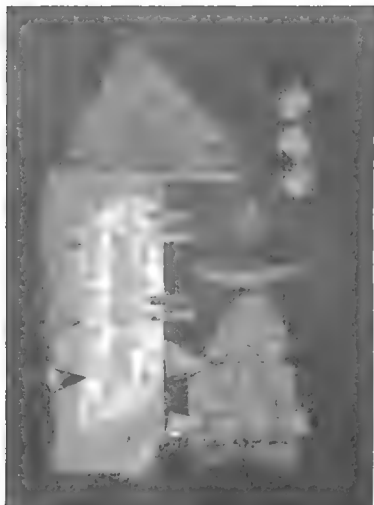
أعدت إليها السؤال وكانت الكلمات تتحسّر في حلقي: لماذا.. لم تأخذيني إلى أبي.

استدارت وتقدمت راکضة نحوي، وكاد وجهها يلتصق بي، أخافني شكلها وأخافتي وهي تتكلم، كانت تقذف الكلمات على وجهي: كل يوم ومثل هذا الوقت يذهب والدك للبحث عنك في النهر، كانت الأم تراقبه وتتلذذ وهي تراه يكي ويتعذب، لقد أقسمت بدماء أولادها وزوجها بالانتقام.

أحسست بأن جسدي كله مقيد لم أستطع التحرك، وكأن الشلل قد أصابني، أردت أن أتكلّم، لكن فمي بقي مفتوحاً دون أن أتقوه بكلمة واحدة. قالت وهي تنظر إلى العصيدة: إن العصيدة طعمها اليوم مختلف جداً. وضحت، وسقط جسدي على الأرض، حاولت أن أجر نفسي إلى خارج البيت، لكنني لم أستطع. بقيت في مكاني وكأني مقيد بحبل، سمعتها تقول: أكثر مما تتمنى الأم، وهي ترى وجه والدك وهو يرى جثة ابنه بين ذراعيه.

أدّرت عنقي نحوها بصعوبة، شاهدتها تذهب بخطوات ثقيلة إلى الدولاب وتخرج منها لفافة قماش قديمة، كنت قد سألتها منذ سنوات: ماذا تخفين في هذه اللفافة يا أمي، ابتسمت لي ابتسامة ساحرة، قبلتي وقالت: إنها هديتك، عندما تكبر سأعطيك إياها.

ها هي الآن، تفرش اللفافة أمامي وتسحب منها هديتها لي سيف طويل، التمتعت عيناها على صفيحة السيف، وتقدمت مني بنفس الخطوات البطيئة، حيث كنت جالساً عاجزاً عن الحراك، سوى عيني أتحكم بهما، رأيتهما ترفع السيف عالياً، حاولت أن أحرك جسدي بعيداً عن السيف، لكن جسدي المشلول، قيدني في مكاني، توسلت إليها بعيني أن تبقيني حياً، ووجهها كان متجهماً، حدقت بي للحظات بقسوة، ثم.. هوى السيف للأسفل، وتدرج رأسي في الغرفة مبثّراً العصيدة.



طريقه جديده

## أدباء شباب تناولوا الزمن وأولاد حارتنا والمنع والسماح في آفاق نجيب محفوظ

تناول باحثون في ندوة بعنوان 'نجيب محفوظ.. آفاق نقدية' جوانب من أدب نجيب محفوظ، حيث قدموا قراءات في أعماله اللص والكلاب، أولاد حارتنا، الطريق.

استهل الندوة مقدمها فهد توفيق حامد بتساؤل حول ما يطرحه الأدباء خصوصاً جيل الشباب من تساؤلات حول مستقبل الرواية العربية بعد رحيل هذا الكاتب العملاق الذي وضع قلمه أسساً مهمة في فكر وهوية الرواية العربية.

وقال فهد: إن المتمعن في روايات الكاتب الكبير، ليقف أمام معجم ضخم من المفردات سواء الجامعة أو الشاملة أو ذات الخصوصية في حياة المواطن المصري - المصري خاصة، في ظل فضاء غير مؤطر بأي أيديولوجية أو ذهنية محصورة مغلقة، بل تعدى بفضاءها الواسع كل الحدود ووسائل الحجر بما يفيضه من سماحة البيئة التي نهل منها أولى أفكاره وحروفه الإنسانية قبل الأدبية. فمن يقطن سنوات عمره على ضفاف النيل، ويفنيها ذهاباً وإياباً بين حي الحسين والأزهر والقاهرة الجديدة، لابد أن يشع في قلبه وعقله ذلك النفس الصافي وقد تظهر من كل شوائب العصر الحالي، وما نعانيه اليوم من صدام فكري بين أبناء الجيل الواحد، رواية واحدة من

روايات محفوظ، كفيلة بأن تمهد الطريق لكل متلق يبحث عن الحرفية في الكتابة والروعة في تشكيل الصورة الأدبية، مهما حاولت الحداثة وما بعدها من تغيير ميول الكتاب ومزاج المتلقي، لنوقن أننا أمام تيار وعي غير مرتبط بأي ادعاءات أو لافتات مستعارة من الثقافة الغربية، يقحمها البعض تحت مسميات وهمية لا تمت بصلة إلى واقع الثقافة العربية، أو على الأقل لا تتسجم مع خصوصيتها اللغوية والبلاغية، وهي التي كانت فريدة من نوعها بين ثقافات اللغات الأخرى.

من هنا.. كانت التركة ثقيلة على من هم بعد محفوظ، ولم تكن أبداً على محفوظ ومن معه من جيل الرواد من الكتاب والأدباء.

### الزمن في اللص والكلاب

وتناول الباحث التونسي حسيب الكسراوي في ورقته الزمن في رواية 'اللس والكلاب' وأشار فيها إلى أن فكرة التماهي بين دالتي الليل والنهار والظلمة والنور، هي التي تبرز لنا تفكير البطل مهران في مستقبل مشرق.

وقال: إن الليل والنهار ثنائية حكمت أغلب فصول الرواية فاكسبت أهمية دلالية من ذلك، عدا أنها اتجهت بالرواية نحو هدف مرسوم.

وأضاف: تبدو أهمية هذه الثنائية أو على الأصح أحد قطبيها



هو اسم هذا الخائن أو ذلك، وإن كان هذا الاسم أيضا يجمعه البطل في مصطلح 'الكلاب' الذي يمثل بدوره قيمة ثابتة في الرواية، وإن تغيرت مستوياتها أو فواعلها.

### مواجهة المنع والسماح

وفي ورقته المعنونة 'أولاد حارتنا.. بين المنع والسماح بالفكر' تحدث القاص ماجد القطامي عن تشابك العلاقة بين الدين والأدب، وما مثله الأدب من رافد تعبير عما يريده الدين، وما شاب هذه العلاقة من توتر، خصوصا في العصر الحديث حينما بدأ الأدب والرواية بشكل خاص باتخاذ مواقف أكثر تعارضا مع ما يريده السائد الاجتماعي وحتى السلطوي، وحينما بدأ الأدب بكسر 'التابو' في وجوهه المتعددة. وأشار إلى أن أولاد حارتنا هي من الأدلة الواضحة على تلك المواجهة. وتحدث القطامي عن الإرهاصات والأجواء التي سبقت تأليف الرواية سواء من رغبة نجيب محفوظ في الابتعاد عن الواقعية قليلا وكتابة رواية رمزية بخلفية اجتماعية أو بنظرة إنسانية كونية، أو ربما في رغبة نقدية مبطننة لثورة يوليو.

### ملاحم اللا بطل

وقدم يحيى طالب علي في ورقته 'ملاحم اللا بطل في رواية الطريق.. قراءة شخصية صابر سيد

وهو الليل فاعلا في أحداث الرواية وفواعلها وعلاقاتهم بعضهم ببعض. وعن النهار قال: ولئن طغى الليل على حركة البطل مهرا ن واكتف بذلك المساحة الكبرى في الرواية، فإن النهار قد اقتصر على حركة الكلاب، ففيه يخرجون إلى عالمهم وفيه تنحصر حركة البطل وتضييق.

وأضاف: وقد مثل النهار أيضا كشفا لما يقوم به البطل ليلا، فإذا كان الليل ستارا فإن النهار مثل صدى لأعماله في العالم الخارجي. أما بالنسبة للمستقبل، فقد أشار الكسراوي إلى أنه لم يكن حاضرا إلا من حيث ارتباطه بالحاضر الذي يعيش فيه البطل سعيد مهرا ن.

وخلص من هذه النقطة إلى أن الماضي ظل مسيطرًا على حاضر البطل وتقديره في المستقبل الذي لم يحتل سوى مساحة هامشية بالنسبة إلى الماضي خاصة.

وأشار إلى أن الزمن الحاضر مثل في الرواية نقطة تجاذب بين أمرين: الأمل في حياة يسودها الحب، والأمل في الانتقام من الخونة.

وخلص الكسراوي إلى أن الزمن مثل كائنا مرعبا لسعيد مهرا ن لأنه يعيشه ويعلم أنه يسير ضده، وهو يعرف أيضا أنه لا مهرب منه وقال: فإذا بالبطل يعيش أزمة مأساوية تنبئ بالنهاية المأساوية لبطل يصارع 'الدهر' الذي لا يتغير، فأبعد الزمان تتساوى عند سعيد مهرا ن حتى يصبح الماضي والحاضر والمستقبل، إنما هي تنبئ بالخيانة دلالة كلية على عداء العالم له، والمتغير الوحيد

وفي تعليقه على ورقة الكسراوي قال: إننا في اللص والكلاب إزاء لحظة وليس أمام ماضٍ أو مستقبل، والبطل لا يصارع الدهر بل يصارع من يراه كلباً.

### منى الشافعي في بيروت:

#### إطلالة انطباعية هي

#### محطات عبر الأيام

شاركت الأديبة منى الشافعي في ندوة الجودة ورابطة القدامى ولجنة اليوم العالي للبيئة، التي نظمت في بيروت بمناسبة صدور المؤلف المشرين للدكتور بديع أبو جودة، الذي يحمل عنوان 'محطات عبر الأيام'، وقدمت الشافعي ورقة عمل بعنوان 'إطلالة انطباعية في محطات عبر الأيام'، وفي نهاية الاحتفالية قدم الدكتور بديع أبو جودة درج البيئة الأول للشافعي تكريماً لسيرتها الأدبية وكتاباتها الصحفية وقالت الشافعي في جانب من ورقتها المطولة:

بما أنني أسيل إلى الأدب القصصي والروائي في كتاباتي، فقد جذبتني بعض المواضيع المتفرقة في الكتاب، بصراحة شديني احد المواضيع بقوة غريبة، واستوقفتني كثيراً للتأمل.. جعل دموعي تهطل وأحاسيسي تلتهب ومشاعري تتوقد نحو الأمومة وإلى كل الأمهات، ذلك هو النص الذي كتبه أبو جودة بشفاقية وصدق وعاطفة تجيش بالحب والاحترام والتكريم، لونه بكل عبارات التقدير وعرفان الجميل،

الرحيمي'. مقدمة مطولة للتعريف بمفهوم اللابطل، من خلال جوانب عدة قاموسية ومن خلال علاقته بالمجتمع، وقدم طالب قراءة صابر سيد الرحيمي والأسباب التي لم تجعل منه بطلاً وخلص إلى القول: اللابطل لا يمثل الشر، بل يمثل ضحية إنسانية لصراع داخلي بين الأنا العليا والهو.

اللابطل لاختلفه عن سائر المجتمع ينظر إليهم بغربة كما ينظرون إليه أيضاً. قد يعتقدون أنهم رسل لتخليص الأرض من الفساد، فأمن راسكونيكوف بأن قتله للعجوز سوف يخلص الكثيرين من متاعبهم ويكون بذلك قد حقق السعادة بالدمار. فاللابطل يحمل بين جنياته قلباً أبيض، فصابر يتوق شوقاً لإلهام ويشعر بالذنب دوماً إن كذب عليها، فكان خلاصه قد وضعت معاملة على طريقة إلهام ولكن بعد ارتكابه جريمة القتل، فلم يكن هناك سبيل للخلاص وإن كانت قد بدت معاملة. اللابطل هو اللقيط الذي تخلى عنه البطل أو البطل المضاد.

### تعليق ومداخلة

وفي تعليق على الأوراق التي قرئت في الندوة قال د. مرسل فالح العجمي الأستاذ بجامعة الكويت، إن قراءة ماجد القطامي قراءة تأويلية متأثرة بالأراء السابقة وهذا التفسير المباشر هو تأويل مفرض، ولو سئل محفوظ عنه لرفضه، ولرفضته أنا أيضاً، فالرواية هي عمل تخيلي.

القومي للترجمة في مصر الذي اصدر الرئيس المصري حسني مبارك قرارا بتشكيله برئاسة وزير الثقافة المصري فاروق حسني وعضوية عدد من الوزراء المصريين. والعسكري الحاصل على شهادة الدكتوراه في تاريخ الخليج والجزيرة العربية والأمين العام السابق للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت هو الوحيد الذي اختير من دول الخليج العربي ضمن أعضاء المركز القومي للترجمة إلى جانب شخصيات عربية أخرى.

### إعلان الفائزين بجائزة

#### الملك فيصل العالمية للعام الحالي

أعلن في عاصمة المملكة العربية السعودية «الرياض» عن الفائزين بجائزة الملك فيصل العالمية لهذا العام، في حقولها المتعددة. وجائزة الملك فيصل العالمية أصبحت الآن لها سمعة عالمية، وشهرة منقطعة النظير كون الأبحاث التي تقدم بواسطة الفائزين بها تشهد لها اللجان العلمية العالمية، التي قامت بعملية الاختبار.

وقررت لجنة جائزة الملك فيصل العالمية لخدمة الإسلام منح الجائزة، هذا العام لفخامة رئيس جمهورية تارسستان منتيمير شريبوفيتش شامبييف الروسي الجنسية تقديراً لخدماته الجليلة للإسلام والمسلمين كما قررت لجنة الاختيار منح الجائزة، هذا العام وموضوعها

ليس فقط لأمه الغالية، إنما لكل الأمهات، فقد عبر الكاتب عن حبه لأمه حين قال: 'أحبك يا أمي، في يوم عيدك، وأحبك كل يوم..، هل هناك أجمل وأعمق وأبلغ من هذه العبارات، التي يستهل بها الكاتب مقالته التي تحمل عنوان 'أمي، منيرة دربي'..

قصص الدكتور أبو جودة هزرتي وتركت عندي أثراً وانطباعاً حسياً بحيث قالت الشيء الكثير فأغرقتني بالاستزادة، وهذا بعد ذاته يعتبر نجاحاً للكاتب هذا ما أحسسته ولست من قراءتي لهذه القصص وهذا بعض من ذائقتي الأدبية والفنية وانطباعي الشخصي، هستظل عملاً أدبياً تجريبياً، يجسد قدرة جديدة تضاف إلى قدرات الدكتور بديع أبو جودة الإبداعية، يقال إن الكاتب ضمير الأمة.. وأنا أقول، الدكتور بديع أبو جودة، أثبت أنه ضمير الإنسانية، وأنه صوت مميز وقلم متفرد لا يشبه أحداً.. أجد نفسي دائماً مع مفاجآته من الجديد في كتاباته.

إنني مطمئنة، إلى أن على المدى القصير جداً، سيبرز اسم الدكتور بديع أبو جودة في عالم كتابة القصة القصيرة، كما برز في كتاباته الأدبية الأخرى المتنوعة والثرية.

د. سليمان العسكري

ضمن أعضاء المركز

القومي للترجمة في مصر

اختير رئيس مجلة 'العربي' الدكتور سليمان العسكري عضواً في المركز

## الكويت تقيم أسبوعاً ثقافياً في الجزائر

ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي الكويتي المشارك في احتفالات الجزائر عاصمة الثقافة العربية للعام الحالي أقيم معرض للكتاب وآخر للفنون التشكيلية ومسرحية وعرضاً لفرق شعبية، بالإضافة إلى مجموعة من المحاضرات الثقافية في مجالات المسرح والفن والثقافة. وأكد رئيس الوفد الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المهندس علي اليوحة أن الأسبوع يهدف إلى تعزيز التواصل مع الإخوة في الجزائر الشقيق بمناسبة اختيارها عاصمة الثقافة العربية وإطلاع الإخوة هناك على صور متعددة للمشهد الثقافي في الكويت من خلال أنشطة الأسبوع المختلفة، مشيراً إلى أن هذا النشاط هو جزء من رسالة الكويت الثقافية إلى محيطها العربي والذي بدأ من زمن طويل وما زال مستمراً. ويضم الأسبوع كذلك مجموعة من المحاضرات الثقافية في مختلف المجالات حيث قدم الأديب طالب الرفاعي محاضرة بعنوان «أضواء على أنشطة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب» يستعرض خلالها مسيرة المجلس ودوره في التنمية، وقدم الكاتب عبدالله خلف ندوة بعنوان «واقع الحركة الثقافية في الكويت».

«الدراسات التي عنيت بالعلوم البحتة أو التطبيقية عند المسلمين» للأستاذ الدكتور رشدي حفني راشد «مصر/فرنسا» مدير أبحاث من الدرجة الممتازة في المركز القومي للبحث العلمي في باريس أستاذ شرف في جامعة طوكيو وذلك تقديراً لجهوده العلمية في مضمار العلوم البحتة عند المسلمين وقررت اللجنة منح الجائزة، هذا العام وموضوعها «الدراسات التي تناولت البلاغة العربية القديمة في موضوعاتها وأعلامها وكتبها» مناصفة بين: د. محمد عبدالله العمري من المغرب وهو أستاذ غير متفرغ بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة محمد الخامس ود. مصطفى عبده ناصف من مصر وهو أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في جامعة عين شمس. أما جائزة الملك فيصل العالمية للعلوم فقد منحتها اللجنة هذا العام وموضوعها «الكيمياء»، للدكتور جيمس فريزر ستودارت من المملكة المتحدة وهو أستاذ علوم النانو في جامعة كاليفورنيا في لوس انجلوس. وقررت منح الجائزة، هذا العام وموضوعها «سرطان البروستاتا» مناصفة بين: الدكتور فيرناند لابري من كندا وهو رئيس قسم الغدد الصماء الجزيئي في جامعة لافال استشاري الأمراض الباطنية في مستشفىها التعليمي والأستاذ الدكتور باتريك كريق وولش من الولايات المتحدة وهو أستاذ جراحة المسالك البولية بكلية الطب في جامعة جونز هوبكنز.

## محمود درويش يفوز بجائزة

### ملتقى القاهرة الدولي

#### للشعر العربي

فاز الشاعر الفلسطيني محمود درويش بجائزة ملتقى القاهرة الدولي الأول للشعر العربي بعد منافسة حادة مع الشاعر العراقي سمعي يوسف غير أنه تمكن من الفوز بإجماع أعضاء لجنة التحكيم في الجولة الأخيرة من الاقتراع على الجائزة التي تبلغ قيمتها ١٠٠ ألف جنيه مصري.

### في أمسية برباطة الأدباء:

#### محمود ياسين ينوه بأول أبجدية

#### وأول موسيقى في التاريخ

أحيا الكاتب والشاعر السوري محمود ياسين أمسية ثقافية تضمنت مقتطفات شعرية وعرض فيلم وثائقي عن حضارة أوغاريت السورية كأول أبجدية وأول موسيقى في العالم.

استهل ياسين الأمسية التي قدمها وأدارها الكاتب عقيل يوسف عيدان بعدد من القصائد والأناشيد، تراوحت ما بين الوطنية وقصائد المشق وأناشيد أطفال، جاءت أولها بعنوان المبدع والكلمة أكد فيها أن الكلمة رسالة، والكتابة ليست للكتابة فقط بل على المبدع أن يكون وثابا فارسا من أجل أخيه الإنسان وفي تعليقه على الفيلم الوثائقي الذي عرضته وفي إجاباته عن أسئلة الحضور، أوضح أن عمر أوغاريت يصل إلى ثمانية آلاف عام وكانت

بداية وجودها من ستة آلاف عام قبل الميلاد فوق تل رأس الشمرة المجاور لمدينة اللاذقية السورية. وأشار إلى أن الحضارة الأوغاريتية عرفت أول أبجدية في العالم وليس أول لغة كما أكدت ذلك مجموعة من الدراسات التاريخية المتخصصة، وقد تم الكشف عن هذه الأبجدية بواسطة بعثة تنقيب دولية بقيادة البروفيسور يون التي بينت أن هذه الأبجدية تتكون من ثلاثين حرفا منقوشة على هذا الرقم المصنوع من العجينة الفخارية المشوية.

وأضاف: أكد علماء اللغة أن هذه الأبجدية المكونة من ثلاثين حرفا تشبه في ألفاظها أحرف اللغة المربية وترتيبها، بل وتضم كلمات عربية كما هي مستعملة اليوم مثل (نهر - أب - أخ - يد - حلم...).

وعن موسيقى أوغاريت أوضح الكاتب أن الموسيقى الأوغاريتية تسير على نفس النمط الفيثاغورسي في السلم السباعي الموسيقي.

لذلك يمكن اعتبارها أول موسيقى بالمعنى الأكاديمي للموسيقى وأوضح كذلك وجود روابط بين الحضارة الأوغاريتية والحضارة المصرية القديمة حيث تزوج أحد ملوك أوغاريت من أخت زوج الملك رمسيس.

### المركز الكويتي الثقافي في باريس

#### يفتح أعماله بعقد ديوانية

افتتح المركز الثقافي الكويتي في باريس أعماله بعقد أول ديوانية أو صالون ثقافي ضمن سلسلة من

جوائز مسابقتها على الفائزين السوريين. رعى الاحتفالية الدكتور محمود السيد، وزير الثقافة السابق وعضو المجمع اللغوي وحضرها سفير الكويت ومجموعة من السفراء العرب ونخبة من المثقفين السوريين.

### بدأت الاحتفالية بكلمة للأديبة

أمل خضر كي قالت فيها:

في المثل قالوا: 'كل امرئ من اسمه نصيب'. والمحفلة بكلمة الدكتورة سعاد الصباح، لها من اسمها نصيب، فهي سعيدة بالتكريم والعطاء، ومسعدة للمكرمين. وأعمالها مشرقة كالصباح، يعرفها القاصي والداني في الشرق والغرب. وهي شاعرة الشواعر في الوطن العربي. لكن الورود تعرف الفضب (في إشارة إلى مجموعتها الشعرية الأخيرة). وقد زينتها بريشتها المبدعة بأنواع من لوحات الورود والأزهار. وفيها تؤكد حق المرأة في أن تحيا إلى جانب الرجل حياة صادقة، قوامها الحب والعمل المشترك، لتحقيق الغايات النبيلة في الحاضر والمستقبل. وقد جرى عرض فيلم وثائقي عن حياة د. سعاد الصباح.

### حاضر في رابطة الأدباء

د. ساجد العبدني: أمة اقرأ لا

تقرأ ولا تكتب

ضمن أنشطة رابطة الأدباء الأسبوعية عقدت محاضرة بعنوان

الصالونات الثقافية التي يعتزم المركز عقدها لتناول القضايا التقليدية والمعاصرة التي تهم المجتمعين الكويتي والفرنسي.

وقدّم مستشار المركز الثقافي الكويتي محمد الفيلي للحاضرين من الكويتيين وغير الكويتيين في حفل افتتاح 'الصالون' رؤية عامة عن التاريخ الدستوري والتطور الحضاري للكويت.

واختار الفيلي موضوع الكويت بين الحاضر والماضي ليكون باكورة أعمال المركز حيث سرد التطورات التي مرت فيها الكويت منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى وقتنا الراهن من خلال علاقتها بالتقاليد والحداثة. وتطرق المستشار الفيلي إلى الخطوط العامة للمناقشات المختلفة والتعديلات المتصلة بحكم الكويت عبر التاريخ، مشيراً إلى أن ذلك انتهى بالتوصل إلى وضع دستور جيد ومتوازن يأخذ بالاعتبار تاريخ الأمة ومستقبلها.

وأكد أن مقدمة الدستور الحالي للكويت تحترم التقاليد في الوقت الذي تتطلع فيه إلى المستقبل.

وفي إشارة إلى الجو العام للأمنية الفني بالمعلومات المفيدة قال الفيلي إن أسلوب الصالون الفرنسي لا يختلف عن مفهوم الديوانية في المجتمع الكويتي.

### دار د. سعاد الصباح تحتضن

بالفائزين بجوائزها في دمشق

عاشت دمشق عرساً ثقافياً مع احتفالية 'دار سعاد الصباح' بتوزيع

القراءة والكتابة، وأوضح أن الإحصائيات والنسب تختلف في تقدير نسبة الأمية في العالم العربي، ولكن أكثر الدراسات تشاؤماً ترى إن نسبة الأمية في عالمنا العربي تصل إلى ٦٠٪، أما أكثر الدراسات تفاؤلاً فترى النسبة ٤٧٪..

ثم انتقل المحاضر إلى ارتباط القراءة بالإسلام فأوضح أن أول آية نزلت في القرآن هي 'اقرأ' وهذا يدل على ارتباط الإسلام بالقراءة، ثم ذكر مقولة المفكر السوري جودت سعيد أن الإسلام أنهى عصر الأمية، وأوضح أن الإسلام والمسلمين بنوا حضارتهم بالقراءة والعلم والتعلم والترجمة عن علوم الآخرين وحينما ترك المسلمون هذا النهج أصبحوا عالة على غيرهم.

ثم أوضح المحاضر د ساجد العبدلي أن معيار ومقياس التقدم والتخلف للدول هو القراءة، فكلما كبر عدد القراء في دولة كانت الدولة متقدمة، وكلما تراجع عدد القراء كانت الدولة في مصاف الدول النامية.

### في حوار حول التصوير وتطوره

يوسف ذياب خليفة: مجال واسع

### للتعبير عن الأفكار

نظم أعضاء منتدى المبدعين في رابطة الأدباء جلسة حوار حول الرؤية الفنية في الصور الفوتوغرافية حضرها أعضاء من المنتدى وتحدث فيها يوسف ذياب

'الطريق إلى مجتمع قارئ' للدكتور ساجد العبدلي، قدم الندوة وأدارها الكاتب سليمان الحزامي. جمهور الندوة كان شباب وفتيات جامعة الكويت الذين ضاقت بهم قاعة المحاضرة، وهي تقديمه للمحاضرة أوضح الحزامي أن القراءة هي السهل الممتنع وتلك هي المشكلة التي نحاول أن نبحث لها عن حل، ثم أعطى الكلمة للدكتور ساجد العبدلي الذي أوضح في مقدمة المحاضرة إلى أن الفرض من هذه المحاضرة ليس تقديمه حلولاً سحرية وإنما لمشكلة القراءة بل ما سيقوم به تلمس معالم الطريق وطرح بعض الأسئلة التي تكون في إجاباتها بداية لخلق مجتمع قارئ، ثم أوضح أن الوصول إلى مجتمع قارئ هو وسيلة وليس غاية، وسيلة للوصول إلى مجتمع متقدم، مجتمع ملتزم مع حكاه، ملتزم ومتسامح مع الآخرين، ثم ذكر بمقولة الرئيس الأميركي الأسبق جيفرسون 'الأحرار هم الذين يقرأون، والمقصود بالأحرار هم الذين تحرروا من الأوهام وتفتحت رؤيتهم بالقراءة ولم يخضعوا لأي سلطة سوى العقل.

### الأمية والقراءة

ثم انتقل الدكتور ساجد العبدلي إلى بيت القصيدة أو المشكلة الأساسية التي تهدد القراءة في المجتمع العربي، وهي مشكلة الأمية، فالمعوق الرئيسي هو الأمية فلا يعقل أن يوجد مجتمع أمي وهو قارئ، والمقصود بالأمية هنا هي أمية

إنها أخذت بالانكماش بدءاً من حجم ورقة A4 في الكاميرات الأولية أو ما يطلق عليها اسم Large Format إلى قياس ٣٥ ملم وهو الحجم المعروف أكثر عند غالبية الناس. ومع تطور التقنية الرقمية أصبحت الكاميرا الرقمية منتشرة بشكل كبير تعدى تواجدها في الكاميرا المخصصة للتصوير فقط لنجدها في الهواتف المتنقلة والكمبيوترات المحمولة والكثير من الأجهزة الأخرى.

### فتح باب الترشيح لجوائز الدولة التشجيعية

أعلن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عن فتح باب الترشيح لجائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية لعام ٢٠٠٧ اعتباراً من ١٥ فبراير الماضي وحتى ٣٠ مايو المقبل، والتي ستمنح للمبدعين من أبناء دولة الكويت في مجالات الفنون، وهي: الفنون التشكيلية والتطبيقية مثل النحت والخزف، والإخراج السينمائي، والإخراج التلفزيوني، والتمثيل، والدراسات النقدية في الفنون التشكيلية. وفي مجال الآداب مثل النص المسرحي، وأدب الطفل، والقصة القصيرة، وتحقيق التراث العربي، والترجمة إلى اللغة العربية. أما في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية فهناك الدراسات التاريخية والآثار لدولة الكويت،

خليفة متاولاً فيها مقدمة حول فن التصوير الفوتوغرافي وتطوره ورؤيته الفنية والفرق بين الصور التي تحمل فكرة وهو ما عرفه باسم "الضالين آرت" والتي لا تحمل فكرة.

وقال خليفة في ورقته: ربما كانت الاستخدامات الرئيسية في التصوير الفوتوغرافي منذ أكثر من قرن تنحصر بشكل كبير في التوثيق. مثله مثل الرسم الذي نشأ مع تطوير الحضارة البشرية بهدف التوثيق ما بين الأحداث اليومية مثل رسوم توضح الصيد عند رجل العصور الحجرية في الكهوف التي عاش بها وبين المعارك التاريخية التي ما زلنا نستطيع رؤيتها اليوم في الكثير من اللوحات وما بين تعظيم وتخليد شخصيات كان لها أثر يذكر في التاريخ.

ويمكن القول إن التصوير هو تطوير تكنولوجي للرسم على الأقل من ناحية التوثيق، ولكن مع تطوير الرسم نفسه ونشوء نواة مدارسه بداية من عصر النهضة وتطوره إلى وقتنا الحالي ليجسد أسماً معاني الفن، نجد أن التصوير أيضاً قد تطور ليس فقط من الناحية التقنية ولكن الفنية أيضاً مع استكشاف مجالات متعددة لالتقاط الصور مثل الطبيعة، المايكرو، صور الشارع، المدينة.. التطور، وأضاف: استمر استخدام الفيلم ولا يزال كمادة أساسية في التقاط الضوء المنعكس عن الأشياء تماماً مثلما نرى نحن انعكاس الضوء عن كل شيء يمكن رؤيته بالعين البشرية. وقد اختلفت أحجام الفيلم (النيغاتيف) أو لنقل



وعلم النفس، والاجتماع، والاقتصاد، والعلوم السياسية.  
الجدير بالذكر أن آخر موعد للتشريح وتقديم الطلبات هو ٢٠ مايو ٢٠٠٧

### ندوة 'العرب في الإعلام'

الغربي: جلستان

وعرض تجارب عربية رائدة

نظمت مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين ندوة 'العرب في الإعلام الغربي: تجارب وآفاق' في مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي ضمن الموسم الثقافي الثاني لها. واستهلّت الندوة بكلمة افتتاحية ألقاها رئيس مجلس أمناء المؤسسة الشاعر عبدالعزيز سمود البابطين وتناولت الجلسة الأولى عدة تجارب رائدة مع الإعلام الغربي هي كالتالي:

تجربتي مع الإعلام البريطاني للصحافي عادل درويش، وسياسات التلفزيونات الغربية بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١ لزاخرة حرب أستاذة الإعلام المساعدة في كلية كارديف للصحافة في بريطانيا، ودور الصحفيين العرب العاملين في الإعلام الأميركي لرئيسة نقابة الصحفيين العرب الأميركيين فاطمة عطية بخيت، وأدار الجلسة الأولى الأستاذ الدكتور محمد الرميحي.

وفي اليوم التالي عقدت الجلسة الثانية والختامية للدورة والتي تضمنت أيضاً ثلاث تجارب حيث تحدث رئيس تحرير إذاعة مونت

كارلو الدولية جورج نوفل عن تجربته مع الإعلام الأوروبي والفرنسي، ويتحدث الإعلامي حسين شبكشي عن أبرز نقاط الخطاب العربي للإعلام الأميركي مستعرضاً تجربة مشروع للتعاون بين الصحافة الأميركية والصحافة العربية.. أما الدكتور سعد بن طفلة فتحدث عن صورة العرب في الإعلام العربي، 'الصورة أم الأصل: أين المضلة؟' وذلك من وحي تجربته السابقة كمدير للمركز الإعلامي الكويتي في لندن، وفي ضوء مسؤولياته السابقة كوزير للإعلام.

### مؤسسة البابطين تطرح

مسابقة بـ ٣٠ ألف دولار

بالتعاون مع جامعة قرطبة

تم الاتفاق أخيراً بين مؤسسة جائزة عبدالعزيز سمود البابطين للإبداع الشعري وجامعة قرطبة في إسبانيا على طرح مسابقة لنيل جائزة قدرها ثلاثون ألف دولار عن أفضل دراسة تقدم بإحدى اللغات الأوروبية، حول القرى العربية في الأندلس، وسيجري الإعلان عن هذه المسابقة في مؤتمر صحفي يعقد في قرطبة، خلال الفترة المقبلة. واتفق الطرفان على دعم دورات المرشدين السياحيين العاملين في المناطق الأندلسية لإعطاء الزائرين صورة حقيقية عن التاريخ العربي والإسلامي في تلك الأماكن. من جهة أخرى تجري المؤسسة حالياً مناقشات مع جامعة غرناطة

إعجابه بالتقنيات الحديثة المتبعة في المكتبة وبالاحتويات من كتب ودوريات ومخطوطات نادرة ووسائل سمعية وبصرية حديثة وضعت لتسهيل عملية البحث لدى الزائرين.

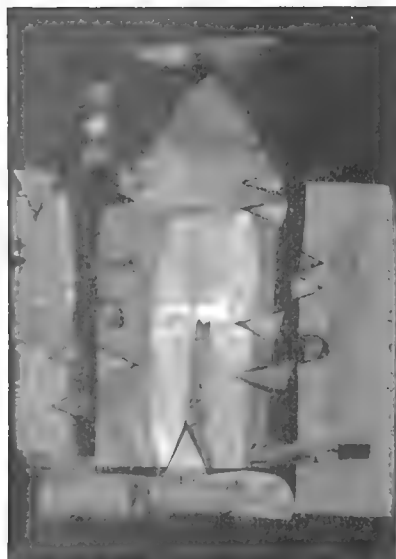
#### ٢٠١٧ عام الأديب ماركيز

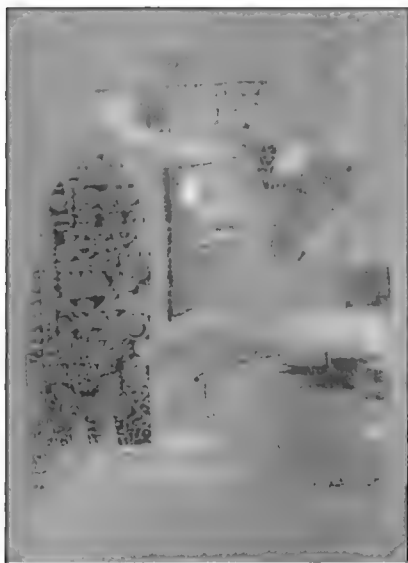
##### في أميركا اللاتينية

تقام هذا العام احتفالات تكريمية عامة وخاصة تخصصها أكثر من دولة لتكريم الكاتب الكولومبي الكبير جابرييل جارسيا ماركيز في ذكرى مرور ٤٥ عاماً لصدور ذروة أعماله الأدبية "مائة عام من العزلة"، وأيضاً مرور ربع قرن على تسلمه "جائزة نوبل للآداب".

لبحث إمكان إنشاء كرسي للغة العربية باسم عبدالعزيز سعود البابطين على غرار كرسي جامعة قرطبة المقام حالياً والذي استفاد منه، منذ إنشائه قبل سنتين تقريباً، حوالي ٢١٧ طالباً في إسبانيا والذي اتفق على تجديده.

وكان الوفد المكون من رئيس جامعة قرطبة البروفيسور خوسيه لويس رولدان نوغويراس، ونائبه البروفيسور مانويل نوريس قد التقى في الكويت أخيراً رئيس المؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين والأمين العام عبدالعزيز السريع ومدير مركز عبدالعزيز سعود البابطين لحوار الحضارات د. عبدالله المهنا. كما قام الوفد بزيارة إلى مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي وأبدى





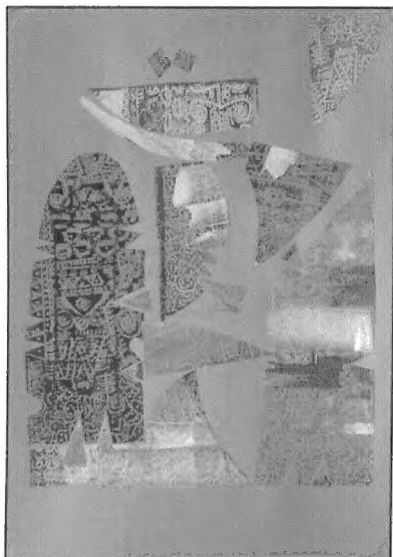












## لوحات العدد للفنان التشكيلي علي عزام من قطر



صدر

فاضل خلف

# ديوان الفاضل



## أشواق شيطانية

قصص قصيرة  
بقلم: فوزية السويلم

جمع واعداد  
لطيفة البديوي

حديثاً